





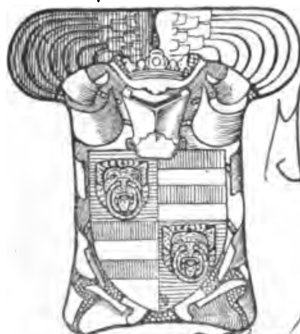



VE RI TAS

IMPRESSIONISTÉ A IRONIKOVÉ / DOKUMENTY K PSYCHOLOGII LITERÁRNÍ GENERACE LET DEVADESÁTÝCH / KRITICKÉ STUDIE JIŘÍHO KARÁSKA ZE LVOVIC

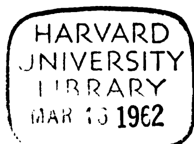
Panu dru Zdeňku Rosenbergovi na památku



Jiří Karásek ze Lvovic

PRAHA ~ SYMPOSION XXIV ~ MDCCCCIII
HUGO KOSTERKA — KRÁL. VINOHRADY — 17, VÁVROVA UL.



Tiskla Dělnická knihtiskárna v Praze
Nákladem H. Kosterky



K VÝVOJI MODERNÍHO UMĚNÍ

Sklonek minulého století vnesl do umění živly tolik rozdílné: chimeričnost a kritiku, touhu a zkoumání, fikci a analysi. Generace těch let přišla s nejbarvitější, nejžhavější obrazností, aby pověděla marnost a klam života. I nejféeričtější z nich, unikající v abstrakce, promítané do kosmických dimensí, realitou bloudí jako břehem mrtvého moře. Pozemských plodův ochutnávají jen s pocitem hořkosti.

Starý, romantický parnassismus neunikal tolik v abstrakce. Nedal se tolik zraňovati realitou. Romantik příliš přemýšlel o sobě, aby přemýšlel o jiných. Jeho snaha nesla



se k tomu, aby odlišil se od druhých. Chtěl býti kuriosem, výminkou. Nepojímal života se stanoviska všeobecného. Nesynthetisoval si ho. Stavěl se na stanovisko individua. Život mu nebyl než staffáží k osamocenému já. Trpěl-li, trpěl bolestmi, jež se zrodily z osudového určení jen pro něho sama.

Synthetismus nechává stranou osobních bolestí. Jde k samému základu zla. Smutek, jenž jej prochvívá, je všeobecně lidský, odvěký. Romantismus je Narcissem zamilovaným do vlastních bolestí. Synthetismus je Prometheem trpícím muka za veškerenstvo. I je-li nejosobnější, pozdravuje ve vlastní bolesti jen bolest bližního. I když jde do fikcí dálek a neznáma, nese s sebou vzdech a mroucí zoufalství z nemožnosti života s druhými, v realitě, v bratrství osudové sudby.

V dávném snu vidí umělec tvar a život duše zatížené stejnými žaly. V zapomenutém gestu postřehuje totéž hnutí citu, jako u sebe sama. Z hlasu, jenž se ozve z daleka věků, z rhytmu, jenž prochvěje šerostí minula, rozpoznává melancholii bytostí, totožných s ním samým.

Lhostejnost a studená krása je v mythu traktovaném bravurní fakturou romantismu, v rhetorickém repertoiru hellenských, indických a germánsko-norských bájí na př. Leconta de Lisle. Zůčastněná bolest zadrhlá je v mythech anglických praerafaelitů. Zdvihli staré legendy, aby jako v hudbě Wagner,

v poesii vyprávěli, čím trpí jejich vlastní duše, bez hořkosti třebas, slavnostním a votivním stylem, s křehkými úsměvy růží a lilií, v inspirovaném zazáření drahokamův, ale dojímavě a jako pod stínem osudového, všechno zatemňujícího stromu. Romantik nacházel v starém mythě kuriosní historii. Synthetik nachází v něm podstatu svého vlastního života. Rysuje z něho symbol.

Romantik popisuje. Synthetik naznačuje. Pro romantika měla cenu věc sama o sobě. Synthetiku každý zjev je pouhým konkretem za jisté abstraktum, značkou za ukryté tajemné vztahy mezi duší a skutečností, mezi lidskou sensibilitou a vagní essencí věcí. Romantik oživoval věc. Synthetiku věc oživuje. Romantik jde k pittoresknosti. Synthetik k primitivním symbolům. Romantik je plastický. Synthetik abstraktní. Romantik sestrojuje kontrasty. Synthetik analogie. Romantik je herec. Synthetik myslitel.

Romantik díval se na život jako na revír, kde se ukořisťují umělecké motivy a látky. Synthetiku život je tajemstvím, jehož smysl chce uhodnouti a vyřešiti. Romantika u sfingy zajímá pósa. Synthetika tajemství. Romantik z marnosti života vytváří féerie. Synthetik z féerie zjevů vyřešuje jich marnost. Romantik oslavuje život neumdlévajícím lyrismem. Ovíjí jej naivními guirlandami. Zdobí jej drahokamy stylu. Vidí jeho povrch. Synthetik ponořuje se do jeho černých vod. Zahaluje se do tragického stínu jeho vysilující vášně a neodvratné nicoty.



Zírá do jeho nitra. Vyslovuje jeho smutek, jeho illusornost.

Dekadence byla přechodem. Zbyla po ní svůdná díla a kritické paradoxy, jimiž se sama dala oklamati. Místo idejí zůstavila exegese, jež se vynasnažily co nejméně pověděti a co nejvíce zmásti. Mazlila se s vlastní chorobou. Pěstovala pathologii jako veliký chlorotický kalich skleníkové květiny, jejímž dechem se omamovala.

Vábilo ji všechno kuriosní a morbidní, od vybledajících zlat a trouchnivějícího nábytku až po enervovanost všeho, co žije z minulosti. Umělost byla jí více než přirozenost. Illuse více než bezprostřední emoce. Přízrak více než forma.

Žila z minulosti, z jejích mrtvých stylův a hotových forem, aniž vytvořila kdy svůj styl a svou formu.

Zapomínala, že to, co v umění bylo dosud vytvořeno, bylo fixací určitých psychických nálad a stavů, jež byly podmíněny a způsobeny určitými disposicemi dob a kultur. Že tedy nelze přejímati a přenášeti jako pohodlnou formu a expressi toho, co se zrodilo za zcela jiných psychických podmínek. Ale že třeba usilovati o vlastní výraz a formu.

To byl hlavní hřích dekadence, že netvořila, ale že žila z hotového. Na to, co se zrodilo pod jinými slunci a uzrálo v jiných žárech, vrhala jen neplodný reflex své melancholické, zežloutlé a stísněné krásy.

Jednu zásluhu však vždy podrží dekadence. Zjemnila intellektuální organismus. Její chorobnost tolik proskribovaná, byla jen relativní. Zbystřila život smyslů. Naučila je postřehovati podrobnosti. Odkryla jim vzácné finessy jevů.

Synthetismus v duši věcí našel zase symbol odvěčného a v podrobnostech základ bytí.

Dekadence vyslovovala sensace. Synthetismus vyslovuje ideje.

Synthetismus nalezl, jak dí Taine, nad dotknutelnou formou tajnou essenci a cosi božského, co zahlédáme vznešenými záblesky, aniž toho kdy dosáhneme a pronikneme.



H. G. SCHAUER

Hubert Gordon Schauer vystoupil v české literatuře v době, kdy nebylo v ní ubožšího genru nad kritiku. Kritické hodnocení děl obmezovalo se jen na to, že kritik zkoumal jakost rýmů, plynulost rhytmův a pátral po germanismech. Tak podřízenou úlohu hrála tehdejší kritika. A přece i takto ještě znepokojovala vládnoucích poetů Parnassu Nestěžovali si snad na nízkost intellektuální její úrovně, ale na to, že nenacházejí u ní přízně. Schauerem přišel do kritiky duch s novými hledisky kritickými. Měl rozhled po současné vyspělosti literatur, předem anglické. Vůči kritice čistě filologické, jak se posud v Čechách pěstovala, akcentoval myšlenku, která zarážela tam, kde se kritika dosud pohybovala na půdě reklamy neb opotřebovaných útočných frasí. Ovšem Schauer nestojí ještě úplně na sta-

novisku, jež zaujala po něm kritika z let devadesátých. Schauer domnívá se ještě, že kritika nemá pranic činiti s osobností kritikovou. Kritikou nemá se dle něho kritik uplatňovati jako určitá individualita. Úkolem kritiky mu bylo každý zjev literární správně posouditi a souvislost jeho s celkem národní bytosti přesně vytknouti. V uměleckém díle Schauer viděl rozmnožující se intellektuální a morální kapitál raçy, společnosti. Domníval se, že úkolem kritiky nemůže býti nic jiného, než vymeziti souvislost uměleckého díla s raçovní existencí a se společenským organismem. Mladá kritika, přišlá po Schauerovi, nevychází již ovšem z tohoto stanoviska jako z nějakého absolutna. V tom vzhledě nemohla na toto jeho pojetí kritiky navazovati. Ale v jednom je s ní Schauer již za jedno. V názoru, že kritiky nelze narážeti na zastaralá estetická a scholastická měřítka. Že je stejně produktem života a vývoje, jako každé jiné umění, sama ze sebe přinášejíc svá ne absolutní, ale relativní kritická měřítka.

Ovšem samo kritické dílo Schauerovo nespodobuje ve všem tohoto ideálu kritického. Přisuzujeť Schauer kritice výchovných aspirací. Zakládá na momentu výchovném její raison d'être. Má o kritice podružné ponětí, jako by kritik neměl jiného úkolu, než umělci samému ukazovati jako v zrcadle obraz jeho schopností, inspirovati jeho tvorbu a oplodňovati ji novými podněty. Sní dokonce o jakési kri-



tické therapeutice. Kritik má dle něho i napravovati tam, kde umění jde falešnými cestami.

Také Schauer vychází od pessimismu. Po celou dobu krátkého svého života nezná jiné námahy, než konstruovati pro úkoj nespokojeného nitra umělý optimismus. Chce jím ulehčiti nejpalčivějším aspoň ranám a nejrozjitřenějším bolestem. Vida v materialismu, v positivismu, v agnosticismu hlavní pramen vrstevnického pessimismu, nechce uspokojovati se jich negacemi, jimi seslabovati životní pud a utlumovati vitální zdatnost. Ale optimismus jeho jest mělce založen. Vyčerpává se po několika posměšcích těm, kteří se nazývají »die Europamüden«. Směje se sentimentálnímu apparátu Grayovy Elegie na vesnický hřbitov a šosáckým pessimistům z druhé polovice osmnáctého století, kteří pijíce pod košatou lipou kávu a čtouce při tom Ossiana, za každého šelestu větérka v koruně stromu připomínají si smutečních vrb, chýlících se nad hroby, zarostlými v travách. Jeho optimismus nenalézá však sám než laciné truismy. Věří, že zmohutněným idealismem překonán bude pessimismus, dále pevnou věrou v svobodu, v nesmrtelnost, v Boha. Čím důraznější jest aplomb, s nímž tyto všeobecnosti Schauer ve svých essayích vyslovuje, tím nejistěji jest sám přesvědčen o nich. Uvnitř to za to tím palčivěji kvasí a bouří. Toho nejvýmluvnějšími dokumenty jsou některé sou-

kromé listy Schauerovy, čišící nejtrpčím životním, raçovním a myšlenkovým nihilismem. Schauer byl z povah, jež čím více je život zraňuje, tím více hledí mu se přiblížiti. Je v tom něco z dráždivého kouzla dotýkati se rány, již jsme utrpěli. Ne odmlčeti se, Schauer hledal úlevy v tom, že se sděloval. Ideál umění aristokratického byl proto od něho tak vzdálen, že pro něj ani neexistoval. Mluviti k jedné, k málo duším, toho neznal.

Schauer snil mluviti k davům, sdělovati se s největším počtem posluchačův. Proto cenil tolik žurnalistiku a akcentoval, že je žurnalista. Žurnalistika byla mu velmocí, literatura nikoliv. Literatura — zvláště jak je v Čechách pěstována — zdála mu se odvrácenou od života národního, jdoucí svými, samostatnými, ale také libovolnými cestami. Literáti zdáli mu se vůči národnímu celku vrstvou zcela soukromou. Odtud vysvětloval Schauer nedostatečný ohlas, s nímž setkávají se snahy literatury u širokých vrstev, neschopny přizpůsobovati se konkretním potřebám čtenářstva. Toužil na to, že české literatuře schází seriosnost životní. Srovnával životní názor průměrného českého autora s názorem, jak jej vyjadřují díla Dickense, Elliotové nebo Lva Tolstého. Enthusiasticky vítá ruský román, realisující jeho kritický ideál díla, z něhož možno si odnésti trvalé dojmy pro celý život. Česká literatura zdá mu se smrti propadlou, poněvadž se od-



vrátila od života. »Kdo od života se odlučuje, sám ho pozbývá,« praví. »Žíti může jen ten, kdo neustále na životě celku se vzněcuje.« Proto Schauer vítá i Čechovy Jitřní písně a Nové písně, že zdají mu se blížiti životu národnímu, jsouce tím, čemu Goethe říká »die That«, »čin«. To stačí, aby vznítily jeho enthusiasmus. Pro chladné, klassické mramory poesií J. Vrchlického má jen shovívavou benevolenci. Jsou mu příliš neživými. Za to exaltuje se nad poesií A. Klášterského, že mu se zdá přicházeti v kontakt se životem, vybírajíc si z něho motivy, drobná, nezajímavá poetická fakta. Chladně posuzuje Zeyera a nadšen je Stroupežnickým. Vynáší i Serváce Hellera a Ferdinanda Schulze, že je v nich ohlas současného života. Sympathický je mu z téhož důvodu šedivý, únavný realismus M. A. Šimáčka, i naivní naturalismus Václava Kosmáka. I pro V. Vlčka má seriosní slovo, že nekoketuje s romantikou a rysuje svá vypravování v konturách přítomnosti. A tak uváděl svou kritiku Schauer ad absurdum, soudě bez ohledu na estetickou hodnotu. Nebylo mu dosti, byl-li kdo básníkem. Literatura je mu zrcadlícím se životem. Tedy pokládal za nutno, aby umělec byl také něčím v životě. Obírá-li se umělec jen literaturou, pozbavuje se smyslu pro realitu skutečného světa a života. Schauer směje se »pouze spisovatelství«. Jest jisto, že mu Cervantes imponoval ne pro své romány pouze, ale pro odvahu, s níž bojuje u Le-

panta. Danteovi by dal asi absoluci za Božskou Komedii vzpomínaje, že se obíral také politikou. A skoro se zdá, že k Voltaireovi byl by milostivým jen se zřetelem k tomu, že byl obhájcem Calasovým. Byron byl by mu za své básně dostatečně ospravedlněn jen tím, že holdoval aspoň donjuanství a že dovedl hrdinsky zemříti v Missolunghách. A pro Goethea jak je dobře, že nenapsal jen Fausta, ale že se v prázdných chvílích obíral také přírodní filosofií! Je vysvětlitelno, že se Schauerovi zdála česká literatura tak papírovou a postavenou mimo život. Usiloval, aby ji přivedl do živějšího styku se skutečností. K tomu účelu nejvýhodnějším zdálo mu se založiti českou revui. To jest oblíbená jeho myšlenka, takový časopis, jenž by byl výrazem společenského a intimního života celé raçy. Konstruuje revui neustále dle vzorův anglických. Myslí si ji diskutující o otázkách politických, literárních, sociálních, religiésních, v stálém styku se světovým myšlením. Chce, aby nejen soustřeďovala literární a praktické pracovníky, básníky, essayisty a publicisty, ale též aby udělovala rad svým čtenářům a vyslýchala jich přání a stížnosti, rozhodovala v jich pochybnostech.

Intensivní prací vyplnil Schauer krátký život mezi rokem 1862, kdy se narodil v Rudolticích u Litomyšle, a mezi rokem 1892, kdy zemřel v České Třebové. Lite-



rární Listy, Česká Revue (vídeňská), Národní Listy jsou plny jeho essayí a kritik. Zemřel dříve, než rozvinul úplně síly a talent, celou plnost a bohatost činnosti rozumové, reální, poznavací, schopnosti analytické. V něm mohl nalézti realismus, jehož nejtypičtějším představitelem se pak stal Vilém Mrštík, kritika, osobnost, o niž se mohl opříti, vědce reálního a praktického. Snad proto nabyly po jeho smrti čistě estetické snahy mládeže takového vlivu, že tu nebylo osobnosti kritické, aby jim čelila. I zatlačily tak do pozadí realismus, jeho genre sociální a typový. Proto mohly v literatuře též nabýti takového vlivu literatury latinské, paralysujíce úplně vliv literatur severních, germánských, pod nímž stál a pracoval Schauer. Neboť že literatura let devadesátých byla skoro výhradně inspirována kritikou, toho důkazem je, že staří cítíce, kde je pro ně nebezpečenství, nevrhli se na tvorbu mladé generace, ale jali se útočiti na její kritiku. Smířivše se posléze s mladým ruchem, neuznali z něho jediného: jeho kritiky. Schauer nehledal literatuře nových forem a hlubších pojetí, jako kritika let devadesátých. Schauer spokojuje se jejími starými formami a pojetími. Snil jen rozšířiti její působnost, aby pronikla životem a tím intensivnějším učinila svůj vliv. Jeho ideálem nebyl aristokratický estetismus, ale umění přístupné a demokratické stejně, jako realistní a positivní.

Schauer je z těch, kdo u nás první vedle T. G. Masaryka vstupovali do literatury s širším, než s českým obzorem. Mladý muž, jenž umírá v České Třebové za noci, kdy v bezprostřední blízkosti jeho smrtelného lože se ozývá dupot a šum tancujících, vhodil do literatury svým dílem torso, ale zároveň průkaz, jak obsáhlý myšlenkový svět zachází s jeho posledním vzdechem. Zemřel zapomenut. Dílo jeho zapadlo, vyhledáváno k četbě z různých časopisů nejvýše jen zvědavým odborníkem. Sdílí kletbu všech, kdo vyslovili, jak malým je český obzor pro jich veliké touhy, a rozepiali se mimo meze této země, aby propadli odiu cizáckosti a nečeskosti. Zhynul dříve nemožností vyslovovati své ideje, zalknul se psychicky, než zemřel tělesně. Přišel příliš bohat k chudobné raçe, kde mu jeho bohatství bylo jen překážkou. Žil neodvislý a hrdý mezi parii a poníženými.



MLADÁ ČESKÁ KRITIKA

Mladá česká kritika z let devadesátých, repraesentovaná jmény F. X. Šaldy, Arnošta Procházky a F. V. Krejčího, vnesla do celé literatury netušený a proto tím více překvapující převrat: nejen vytvořena teprve kritika hodná toho jména, ale inspirována i poesie a prósa zcela novými podněty. Vlivem kritiky stala se i belletrie kritickou. Počala se zabývati analysemi sebe a svého okolí a souditi sebe a svou dobu.

Naprostý odpor k romantismu předchozí doby charakterisuje tuto generaci. Duté a pompésní hromadění barev a slov se jí protivilo stejně, jako nerozhodnost myšlenková a stylová, dilettantismus v životě a v umění. Viděla ve všem tom stagnaci nebezpečnou vývoji. Ohlásila boj pittoresknosti i dilettantismu, verbalismu stejně, jako umělecké

passivitě předchozí generace. Akcentovala zase určitost přesvědčení a odvahu býti sebou samým.

Vyhradila si právo lásky i nenávisti, sympathií i odporu. Stavěla i bořila. Znepřátelila se s celým světem officielním, s generací starých, jež nepřipouštěla kritiky, leda v nejpodlejší její formě, v panegyrice, jako by chtěla říci: Kritika je hanebností, ale má-li už existovati, pak ať je co nejhanebnější. Ne všechno, co se zbořilo, bylo tak špatné, jako mnohé z toho, co se vystavělo. Ale barrikády za revoluce nebudují se dle stylu, a nepřátelská města za války se neboří se vzhledem na architektury.

Stará kritika nebyla tvůrčí. Byla reprodukční. Nebyla spontanní. Byla passivní. V nejlepším případě obmezovala se její činnost na pouhou logickou dedukci. Moderní kritika vyzdvihuje jiný ideál. Chce býti dynamickou, hybnou složkou rozvoje moderního umění. Touží vyslovovati své ideje a myšlenky a jimi působiti na umění, na jeho pohyb. Moderní kritika chce býti aktivnou. Má ctižádost platiti sama sebou a svým názorem.

Stará kritika parafrasovala díla, o nichž mluvila. Nová kritika s nimi polemisuje: souborem všeho, co kritik prožil v světě, mezi lidmi, nad knihami, staví se proti dílu, aby odlišil a postavil vedle názoru cizího názor svůj vlastní. Přiznává-li se všemu ve



světě právo na energii zachovati sebe sama, nutno toto právo přiznati i něčemu tak nepatrnému, jako jsou ideje kritikovy. Raditi k shovívavosti kritikovi je stejné, jako suggerovati choulostivost operatérovi. Pak by bylo vskutku nejlépe, aby kritika se stala kořistí těch, kdo jsou bez stylu a myšlenky stejně, jako bez pochybnosti a touhy: kořistí kritika dle ideálu staré generace.

Je charakteristický strach kritiky u generace starých, její nedůvěřivost ke každé kritické kontrole.

Hromaditi — to bylo heslem romantické generace. Kupiti dílo na dílo, frasi na frasi, obraz na obraz. Stavěti Babylon, ale jen neohledávati základů nebetyčné věže, třebas hrozila se sřítiti. Množstvím chtěla imponovati tato generace, a ne jakostí. Chtěla býti spíše podivována, než ceněna. Z obavy, aby se nemluvilo o některých jejích vadách, byla raději, mlčelo-li se o všech jejích přednostech.

Z verbalismu dostavila se únava. A za té zrodila se kritika. Mladá generace jala se kritisovati napřed starou generaci a pak sebe samu.

Kritická měřítka vzala si ovšem z ciziny. Ale pod hesly byť odjinud přejatými vykonala kus očistné a své práce. Odstranila z vývoje literárního všechno neorganické, parasitní. Zavřela několik falešných lite-

rárních kaplí. Sňala několika pseudosvětcům pozlátkové svatozáře.

Literatura vyšla z kvasu, jejž vnesla kritika v její stagnaci, osvěžena a posílena.

Byla této generaci vytýkána nedůslednost. Je-li důsledností vystačiti s jednou myšlenkou po celý život, pak jí ovšem nebylo v kritikách mladých. Mladá generace chtěla příliš mnoho říci a smála se starým předsudkům šněrujícím a deformujícím rozvoj idejí. Smích byl také nejsprávnější její odpovědí. Neboť jedinou formou důslednosti je smáti se násilí a nestarati se o to, co jsme řekli včera. Byl této generaci vytýkán nedostatek enthusiasmu. Byla viněna z malicherné chikany. Ze záští, jež zasazuje rány chladnou dýkou. Ale je-li enthusiasmus tolik co odvaha, pak žádná generace nevyslovila podivu krásy a odporu ke prostřednosti nadšeněji, než právě generace let devadesátých. Proti generaci mladé akcentovala generace starých, tak zvláště článkem J. Vrchlického za boje o Hálka, svou vzájemnou snášelivost a šetrnost. Nelze popříti, stará generace se respektovala. Ale zde je právě vada. Neměla se respektovati. Je jisto sice, že držeti se pohromadě, aniž se vzájemně příliš ceníme, je tajemství společenskosti. Je jisto také, že domoci se úspěchu, je totožno s talentem míti cit pro toto tajemství. A míti cit pro toto tajemství, že není než umění podržovati posměch pro sebe sama. Ale



také je jisto, že studený respekt usmrcuje zájem o umění více, než nejkrutější invektiva. Je jako náhrobní kámen, namáhající se lháti poklony nad mrtvolou. Jinak je však přirozeno a nelze proti tomu protestovati, že generace starých prohlašovala za absurdní všechno, co mladí vykonali v kritice a v umění. Neboť sestárnuvše připouštíme zpravidla v umění za možné jen to, co jsme sami vykonali.

První popud ke kritickým reformám dal T. G. Masaryk, jenž učil mládež přemýšleti o milieu, v němž žila. Boj o padělaný rukopis královédvorský a zelenohorský naznačuje jen vnějším způsobem hluboké vnitřní úsilí o to, by český život položen byl na opravdový základ a neopíral se o žádnou, byť sebe stkvělejší opentličkovanou vlasteneckou lež. V základě svém bylo toto hnutí tedy vlastně raçovně moralistní. Přijavši jméno realismu obrátilo se pak výlučně na pole politické. Také jiné kritické hnutí tehdejší, pokrokářství, tíhlo jen k politice a zcela málo, skoro jen svými Novými Proudy, záhy zaniklými, k literatuře. Pro tuto má tedy hlavní význam pouze hnutí, repraesentované kritikou Literárních Listů, Nivy a Rozhledů, listův, obravších si za cíl literární revisi a reformu. Jména jako F. X. Šalda, Arnošt Procházka, F. V. Krejčí, jsou předními nositeli tohoto hnutí. Zde se srážely nejostřeji

názory mladé generace s názory generace staré. Zde formulován onen hluboký zásadní rozdíl mezi oběma, jenž stvořil novou perspektivu a novou fasi pro českou literaturu. Vyzbrojeni studiem francouzské kritiky, stvořili tito autoři českou kritickou fraseologii a provedli uměleckou reformu celého písemnictví Proti rhetorismu victorhugovskému předchozí generace akcentovali pojem stylu jako výběru, proti kumulaci slov suggesci odstínu a působivost detailu. Je zajímavo, jak mnoho tehdy poesie přejímala z kritiky. Přivlastňovala si její kriticismus a skepsi. Nejen lyrika, ale i román, drama počaly pod kritickými hledisky nazírati na život. Vystoupili tehdy nejen kritičtí lyrikové, ale nastala perioda i kritických prosateurův a kritických dramatiků. Stačí srovnati lyriku Vrchlického s lyrikou Sovovou, drama Vrchlického s Vinou Hilbertovou, aby se pozoroval hluboký rozdíl v názoru a zpracování obou. Tento kritický, analytický duch je zásluhou kritiky, jež představuje nejsilněji pěstovaný genre v letech devadesátých.

V polovici let devadesátých hnutí se rozdvojilo. Jedna část jeho, soustředěná v Moderní Revui pod redakcí Arnošta Procházky a nesprávně dekadencí etiketovaná, akcentovala individualismus a absolutnost umění, osvobozeného od obmezenosti časové a místní. Tíhla k synthetismu. Druhá část jeho, utvořivši t. zv. Českou Modernu v Rozhledech, snila lokální působnost



literatury rozšířiti do celého českého života. Vydala t. zv. manifest Moderny, který byl již s té stránky málo sympathický, že jako hromadná manifestace hrozil dusiti a ničiti všechno individuální v generaci mladých. Byl i jinak v něm mnohý trapný rozpor. Manifest akcentoval individualismus a při tom současně chtěl i demokratickou hromadnost. Kladl důraz na volnost uměleckého projevu a hned zase obmezoval jej na českost s podmínkou, by umělec vyjadřuje sebe, vyjadřoval zároveň raçu, z níž vzešel.

Po nezdaru t. zv. České Moderny počala, opět marná, krystalisace kolem obnoveného Lumíra, v čele s F. X. Šaldou. Hnutí to chtělo vyzdvihovati z umění jen to, co mělo sílu renaissanční. Všechno výlučně artistní zavrhovalo. Z umění uznávalo jen to, co z života vyšlo a na něj zase reagovalo.

F. X. Šalda publikoval řadu bohatých studií kritických. V nich rozvinut účelně a ujasněně výklad díla v rozborovém processu esthopsychologickém. Šalda vyzvedá v umění organický, zákonný rozvoj. Staví proti všemu přejatému, imitovanému a abstraktně estetickému umění původní, evoluční, instinktivní.

V domněnce, že všechny počátky umění nejsou vedeny krásou, ale užitečností, potřebností, pokládá pouhé, samoúčelné krásno estetické za raffinovaný již pojem pokročilé kultury. Proto je proti staré metafysické estetice, že brala krásno absolutně, ne se vztahem k životu, k jeho účelnosti. Proto

akcentuje tak často svůj postup sociologické analyse, svá šetření sociální užitečnosti umění. Úkol umění vidí ve snaze vyjímati z časového, náhodného, měnného podstatnou metafysickou essenci. Umělec podává-li svou bolest i nejsoukromější, má ji dle něho měniti v obecně lidskou.

Stylové umění činí ze Šaldových essayí umělecké pièçy vzácné suggestivnosti. Jich půvabná výmluvnost způsobuje nejen, že jsou respektovány těmi, již nenalézají jich smyslu, ale odzbrojuje námitky i těch, kdo jej nalézají. Promíjejí pak rádi autoru, že hájí některých svých sofismat stejně odvážně, jako konstruuje své theorie. Neboť vědí, že nic nečiní kritika méně soudným, jako theorie, a že každá theorie je tak trochu jako bible: dá se z ní všechno dokázati. Jako všechny impulsivní povahy, má Šalda něco z povahy Cyrila Grahama ze shakespeareovské studie O. Wildea The portrait of Mr. W. H. Namáhá se více přesvědčovati jiné, než sebe sama, abychom paradoxem charakterisovali kouzlo jeho výmluvnosti.

Řadu studií Šaldových publikovaly Literární Listy, Rozhledy a Volné Směry. Z nich Synthetismus v novém umění stojí nejvýše: ukazuje, jak analyse odvrací od umění, a synthese jak vrací je primérní Jednotě, odkrývajíc v roztýlených podrobnostech nejvyšší pravdy. Styl Šaldův, trochu přetížen, koloruje nádherně. Je plný, výmluvný, miluje opakování.



A jest vybraně umělecký každou svou podrobností.

F. V. Krejčí, zůstavší při Rozhledech, sní kritický ideál umění subtilného a komplikovaného, jež by bylo synthesí všech umění předešlých. Klassicismus a hellenismus dal ideál plastické krásy formové. Romantika našla akcenty pro vášeň a barvu. Realismus a naturalismus naučil ostrosti postřehu. Dekadence subtilnosti cítění. Symbolismus schopnosti synthese. Všechno to sní Krejčí spojeno v jediné integrální umění. Dilettantský impressionista — to by bylo nejlepší charakteristikou F. V. Krejčího, jejž vyznačuje také jistý idealismus v názoru na dílo umělecké. Bývá zpravidla téhož názoru, jako kniha, kterou právě čte. Splňuje všechny podmínky kritika dle pojetí Lemaîtreova. Dovedl zapříti nejednou vlastní sklonnost k umění, jež neprovokuje, a provokoval nejednou pro umění, jež urážело jeho mírnou, zdrželivou krasochut. Dal se i často zastrašiti, že odešel od hájeného soudu, a rozohnil se nejednou, by vzal zodpovědnost za to, čeho nezpůsobil. Byl také jediný z mladé kritiky v nejednom případě uznán officielním světem, poněvadž se tím způsobem mohlo nejtaktněji nad ostatní kritikou vysloviti anathema.

Trochu kolísavý jeho talent uplatnil se nejlépe v jemné, bohaté studii o Juliu Zeyerovi, kde nejen po stránce estetické,

ale i po stránce psychologické je vyšetřováno dílo Zeyerovo, jakož i sneseny doklady, čím k jeho vývoji přispělo české prostředí, a čím na ně působily vlivy evropské. Applikace autorových výkladů na dílo Zeyerovo působí správnou psychologickou interpretací. Nejvystižnější jsou výklady »plojharismu«, jakož i kosmopolitismu Zeyerova. Méně vykořistěny výklady raçovního původu básníkova po matce z krve židovské. Tím ušel Krejčímu výklad Zeyerovy melancholie, obrácené k minulosti a odvracející se s odporem od přítomnosti, ale též jeho smyslu vnějšího lesku, vnější barevnosti, žhavého koloritu. Také pojetí Zeyerova erotismu nestylisoval Krejčí po stopách psychické příbuznosti českého autora s anglickými praerafaelity, hlavně na příklad s Williamem Morrisem, jak tomu ve skutečnosti bylo. Jinak však studie jeho, psaná mírně barevným, lahodným stylem, náleží k nejlepšímu, co mladá kritika o českých autorech produkovala. V Dnešní otázce mravní vyšetřuje Krejčí nedostatky mravní energie moderní doby, vida je prameniti jednak z jejího positivismu a materialismu, jednak z příliš vypiatého individualismu. Studie o Ibsenovi vyšetřuje prameny ideové nespokojenosti, kritické dobové skepse norského autora. Studie o Bedřichu Smetanovi pokouší se o psychologickou a filosofickou interpretaci hudby tvůrce Libuše, vidí v díle Smetanově určitý typus ideový a citový a vůči dílu Wagnerovu ne



kopistu, epigona, ale samostatnou uměleckou hlavu, mnohde i protichůdce, mají-li se na zřeteli díla, jako Tristan a Parsifal. Studie o Nerudovi je více biografická a bibliografická a je cennější sebranou látkou, než kritikou autora.

Arnošt Procházka vydal větší studie kritické z cizích autorův o Goncourtech, Hauptmannovi, Huysmansovi, z českých o Macharovi, Šlejharovi a j. jen po časopisech. Mimo ně napsal knihu básní Prostibolo duše, traktující pohlavní poměry notou hořké marnosti, a publikoval řadu výstižných překladů z Barrèse, Péladana, Huysmanse a j. Hlavní činnost rozvinul v Moderní Revui, již založil a kde seskupil kolem sebe celý kruh spolupracovníků. Subtilní skepse prosycuje jeho kritickou tvorbu. S jistým positivismem názoru se staví vůči každému uměleckému dílu. Má také těžký. vědecký přednes positivisty, jistou tvrdošíjnou důslednost sledovati methodu až do posledních krajností, jež se zdá býti příznačnou myslitelům německé raçy. Ale při tom při všem má vzácný smysl v přítomném tušiti budoucí. Překládal první Nietzschea. Publikoval Sedm princezen Maeterlinckových v době, kdy se ještě v cizině ozývaly posměšné parodie jich. Vykládal aspirace Przybyszewského v dnech, kdy byl autor Satanových dětí vysmíván a odmítán. Je brutální, drsný, bezohledný. Nezná iro-

nické shovívavosti a diplomatické kompromisnosti. Kácí přijaté soudy se stejnou odvahou, s jakou se bije někdy za své nepřijatelné tvrdošíjnosti, jež pronáší s approximativní jistotou. A to mu právě znepřáteluje lidí. Neboť abychom se s nimi shodli, musíme míti laskavost nezdáti se nepřemožitelnými. Ale on vždy vystupuje se zdáním kritické neomylnosti, neboť jeho soudy jsou příliš přesnými. Dovede však, podivuhodným pudem, on, tak robustní celou svou bytostí a široký svým stylem, vynacházeti a označovati nejjemnější kvintessence umělecké, znepokojující a okouzlující tajemnosti, skrytý a melancholický život věcí v umění. Činí tak bez ukvapenosti, bez frasí, střízlivě, ale určitě. Nezná enthusiasmu těch, kdo píší, aby nic neřekli. Nemá zvyku prohlašovati hned všechno za vrchol umění a za zázrak, jako činí ti, kdo nevěří ani v zázrak, ani v umění. On věře jako Whistler v umění, že je božstvem delikátní podstaty, zcela mimo svět, dovede vyzdvihnouti z uměleckého díla a oceniti i nejmenší detail. To jest affirmace jeho negací, víra jeho skepse: plodnost jeho positivistického nazírání věcí, jež je bez shovívavosti, ale také bez lhostejnosti.



J. S. MACHAR

Confiteor J. S. Macharův — zahrnuji k němu i knihy Bez názvu a Třetí knihu lyriky — značí překonání romantiky u nás. Ničí ji v sobě živlem, jehož romantismus tolik nenáviděl, poněvadž stíral jeho zlato a strhával jeho purpury, — kritikou. Kde romantiku stačilo, že nanáší barvy, Machar se ptal: proč. Skepse a analyse. V těch dvou heslech počal se bořiti a sesouvati romantický Babel. Šlo se k nitru a jádru věcí. Slovo přestalo platiti zvukem a barvou. Stalo se zase ne cílem, ale prostředkem. V tom je význam vystoupení Macharova, publikování jeho Confiteoru V něm jest také celé krvácející a rozpitvané básníkovo srdce. Tam vyslovena nejintensivněji a nejčistěji bolest z uvědoměné reality, hořkost životního klamu, procitnutí z barevného jara v mlhách pod-

zimu. Vyrostlý v tradicích školy romantické, k zalknutí napojen leskloští frasí bez obsahu, neupřímností všeho, co mělo na zřeteli jen vnější lesk, Machar měl dosti odvahy, by prohlédl pronikavým zrakem barevný povrch života a uvědomil si jeho marnost. Od vnějšího obrátil se k nitru. Ztratil illuse romantismu. Ale jeho celá básnická podstata, sám základ jeho bytosti zůstal při romantismu. Nemohl se z něho vybaviti. Jeho vášeň chce hořeti purpury romantismu. Básník marně ji zasypává popelem skepse a sebeironisace. V nejprudších krisích nitra a srdce není jeho poesie než svědomím romantismu, confiteorem jeho sebe sama zhnusení. V té příčině charakteristickým pro Macharovu poesii je Sonet o romantice citu z Jarních sonetů. Nálada je čistě romantická. Je to kvintessence celé Macharovy poesie. V pokoji plném vůně záhadné, již dýchá růže žlutě mdlá, za melodie, již hraje ruka ženy, jež peklem života už šla, za dne chmurného, zamračeného přeje si básník s čelem v dlani skrytým zvolna mříti. Jak vidno, i pósa je šablonovitě romantická, zcela byronovská.

Od této osobní noty, kde básník vyzpíval intimní bolesti, rozpor individua kontrolujícího to, co touží prožiti, tím, co prožívá, v dalších knihách, předem ovšem v Tristium Vindobona a v Magdaleně, přešel básník k poesii ztotožňující se s celkem. Místo osamělého já analysuje



teď množné, v zástup spiaté my. Ne aby léčil svou duši z pessimismu. Výsledek jeho analyse bude vždy týž jako dříve. Básník ví předem, že život je bolest a zlo. Ale chce pádnější důvod věděti, že není sám, jenž trpí. A tím už ocitá se mimo půdu romantismu, na níž se dosud pohyboval. Romantik je misanthropickým. Své já vidí tlačeno celkem, utištěno okolím, jehož proto nenávidí. Machar je však psychologem. Ví, že zlo není v lidské společnosti. Proto zvedá se v něm soucit k těm, již jsou jeho spolutrpícími. Z jeho pessimismu pramení ryzí altruismus Magdaleny a knihy Zde by měly kvésti růže... A tím se liší od Musseta, jehož imitace tak často mu byla vytýkána. Musset byl dítě, jež nemělo nic více, než slzy. Kde chtěl se odvážiti invektivy, lámal kopí po malé rozvaze dříve, než ho užil. Nechutilo mu se rváti se s osudem. Byl příliš aristokratický. Trpěl raději. Resignoval. Hra byla prohrána. Odhodil karty. Byl klidný, třebas to v něm bouřilo. »Muž, který má krásnou minulost před sebou,« charakterisoval jej výborně Heine. Musset je skleníková květina. Jeho poesie je bravurní hra chorobného organismu. Machar jest invektivní. Bouří a útočí. A nejen za své osobní bolesti se mstí. Mstí se i za absolutnost zla, za zlo, jež trpí jiní. Byť i jen z toho důvodu, aby jeho argumentace byla neotřesitelnější a nezdála se stavěnou na půdě ojedinělého případu jako nesprávná dedukce z náhodného osudu jed-

notlivcova. Proto pitvá Machar nitro celé společnosti. Proto Lucy z Magdaleny po marném pokuse rehabilitovati se v společnosti druhých, odkopnuta posměchem, jest obžalobou osudu za veškerenstvo. Stejně ženské portrety z knihy Zde by měly kvésti růže...., profily nasycené vtíravě hořkou, k zalknutí obtížnou atmosférou, ukazují v celé nahosti bídu a rakovinu sociálního postavení veškerého ženství. Palčivé otázky dne, politického českého života rozjitřuje kniha Tristium Vindobona. Boží bojovníci jdou s pamfletem do samého kalu jeho, na určité adressy, osobní polemikou až do triviálnosti. V knize 1893—1896 obrací se Machar i k minulosti V básních, jako Nero, Julian Apostata, Valerius Asiaticus, podává filosofickou synthesi zašlých dob a kultur, — ne antikvitní kuriosum, jak se u nás dosud chápal problem historické poesie, archaeologická specialita, také ne závratně grandiosní symbolisace glorifikovaného Minula, minulost vylhaná, fiktivní Ale realita v minulosti, táž bolest, hořkost, bída všeho života, jíž my žijeme, žitá lidmi, jimž romantismus dal gloriolu ať slávy, ať prokletí. V minulosti hledá Machar potvrzení, že zlo života, jeho marnost jsou odvěčny. Pod tímto osobním hlediskem nazírá minulost, ne s lhostejného stanoviska nezúčastněného pozorovatele. Dívá se na ni v celém evolučním vývoji, ne jako na episodu, jak ji pojímal romantický dilettantismus.



Ve Výletu na Krym sklesla vývojová čára Macharova. Také jeho citová rozjitřenost se zladila. Je v knize příliš nízké, s sebou samým a s celým světem spokojené stanovisko. Básnické Alpy Macharovy jsou zde turistické, přesnými kolíky vyznačené kopce Žádné orlí, pyšné rozlety jako v cestopisech Heineových. Úzkostlivé plazení se po dovolených, přístupných cestách místo rozmachův a smělé plavby rozráženým vzduchem. Konceptní a deskriptivní poesie zcela obyčejného stylu. Golgatha povznesla se za to vysoko: je v knize celá znepokojující rozvrácenost moderního člověka, touha »plachého štěstí« a přece zase vědomí nicoty všeho, zoufalá negace a hned zase touha po klidu.

Z českých básníků Machar přikročil nejblíže k životu. To, co charakterisuje tak živě českou povahu, bázeň před přítomností, by nebylo nutno s ní účtovatř, jako by pro něj ani neexistovalo. Neztrácí se v mlhách minulosti, ani v snech a visích budoucnosti. Je básníkem doby, okamžiku. Jde do ulic, do jich prachu, na tržiště. Naslouchá všude, odváží se do všech míst. Jeho kritika proniká život ve všech jeho vrstvách, i nejspodnějších. A dle obsahu je také faktura jeho veršů: jsou bez koloritu, nevznícené, šedivé ve svém základním zladění. Vše je stejné tonality a bez odstínův. Málo kde oživne šeď těchto stylisací ohněm barev-

nějšího obrazu, zaleje se krví sytějšího básnického slova. Macharova poesie, v podstatě analystní, pracuje ostrými, suchými postřehy. Nic jí není více vzdáleno, jako tendence estetické, formální. Pracuje objektivním a racionálním převodem spíše, než citově nazdviženým reliefem. Jinak je však korrektní. Nehnula orthodoxní formou. Trochu rozlila starý kov sonetu (v znělkových cyklech). Ale jiná její novota, rozmnožující přesně stanovený počet řádek při sonetu, není než archaismem, návratem k italským básníkům doby Danteovy, píšícím t. zv. sonetti ritornellati. Reformy, jako je na př. volný verš, se Machar, mimo zcela malou improvisaci, nezúčastnil. S toho stanoviska jeho dílo nemá renaissančního významu pro vývoj mladé české poesie. Jeho význam je jinde. Spolu s poesií A. Sovy znamená jeho poesie obrat od fascinující faktury Vrchlického, od poesie plastiky, barev, čistě vnější a fysické — k poesii hudby, suggestivní a intuitivní, vnitřní a psychické. Odložila poesii konceptův a předloh, historické rhetoriky a reprodukce. Snažila se vystihovati fluktuaci nitra, převáděti ji v celém, nepřetržitém proudu, v realismu psychickém, v otřesech nervů, jak na ně milieu útočilo. Utvořila si zcela nový slovník, aby zase slovu dodala jemné a pozdní citlivosti, by jí mohlo býti nástrojem. U romantické generace slovo platilo ne kvalitou, ale kvantitou. Bylo třeba skupiti celé množství slov, ohlušující jich



bohatství, aby se utvořila malebná, pathetická perioda, hodná podpisu Victora Huga — nejpřednější ctižádost této generace· Machar vyslovil však zásadu: slovní ekonomie. Slov co nejméně, ale tak volených, aby vracela ostrost pocitu. Kdežto poesie dřívější popisovala a vypravovala, tato snažila se dávati prožiti. Dřívější referovala. Tato duši čtenářově dávala projíti celým processem, podrobujíc ji a stavíc pod tytéž oživené vlivy, jež v realitě před tím na ni působily, aby jich dojem čtoucí teď mentalně prožil V tom je cena poesie Macharovy pro vývoj české poesie.



JAROMÍR BORECKÝ

Výjimečnou ryze uměleckými aspiracemi byla v své době Rosa mystica Jaromíra Boreckého. Erotismus, »vůně lásky, jež objímá svět«, provívá ji celou, od prologu, až po závěrečnou apotheosu věčné ženskosti. Erotismus citově raffinovaný, artistně vydražďovaný, jenž zdá se adorovati více dekoletáž, než nahost. Všechny formy od nejstarších francouzských básníkův až po nejnovější, od Villonovy ballady až po kantilénu belgických dekadentů, vyhledány a napodobeny. Je v knize málo míst, kde cit básníkův promluvil nezastřeně a bezprostředně. Rozkošnický hod illusí, dráždivé kouzlo požitku je převládající notou knihy, kde jen málokde přihlásí se vědomí marnosti všeho, bolestné beznadějnosti extasí. Celá kniha kultivuje ideál krásy vnější. Vnitřními jsou snad jen dvě nejhlubší piècy knihy, Smrt zapadlých, zpívající



soucit všem básníkům nepochopeným a kletým, jimž svět dovedl jen rány zasaditi, a zvláště krásná báseň Slavíkům hřbitova, v níž básník zpívá balsamické kouzlo hřbitova, kde mrtvé milenky, zrazené a oklamané, s vlasem spuštěným, v svatebním hedvábu zdají se čekati na nepřicházející ženichy. Zpívá věčnou nenasycenost a nezkojenost touhy, marnou obětovnost velikodušné lásky v hymně soucitu, s ryzí, pathetickou inspirací.

V Rose mystice je více smyslového, než psychologického, více estetického, než ideového, více formálního a plastického, než vnitřního a intuitivního. Rozkoš hmotného zpívá tu své fortissimo. Kult formy, jonglerie slok a rýmů zvoní a řinčí tu nejbizarnějšími castagnettami. Více epigonem Gautierovým a Banvilleovým, než současníkem dekadence zdá se Borecký. Na nejlepší pièçy Parnassu mladé Belgie upomínají básně, kde básník popisuje kouzlo ženského těla. Takovými čísly jest zdvojené rondeau Kdy z lázně vycházíš v šat bílý zahalena, Ballada očím mé paní a Zdvojená ballada ku chvále ňader mé paní, zvláště však Ruce, evokující celé kouzlo obdobného čísla Morèasových Les Syrtes.



OTAKAR AUŘEDNÍČEK

V knize Zpívající labuti fosforeskuje několik základních tónů dekadence, v pièçách, inspirovaných poesií Baudelairea a hudbou Chopina. Jsou v ní i byronovské pósy. Přece však nota sensualismu proniká A ta je básníku nejvlastnější způsobujíc, že kniha má svou notu a že není pouhým rendez-vous cizích dekadentních autorů, kde hostitel musí ze skromnosti stále ustupovati do pozadí. Básník přeje si líbati tělo milenky, by do vášnivých polibků »vlil celou duši mdlou a zádumčivou«; »dlouze a líně hladiti její ruce« a »omdlévati blahem na jejích ňadrech«, za »vilné hudby ležeti u nohou jejích« a vdechovati »vůně vějířů« a »těla milenčina«, jež mu jest »vůní chrámem« — to jsou motivy, z nichž je vystylisována celá jeho poesie. Je v knize báseň, Chopinova romance, jež je nejcharakterističtější a nejlepší pièçou Auředníčkovou.



Je v ní tolik lichotivé vilnosti, vlhkého vzlesku žádostivých očí, chvěje se v ní tolik touhy a tolik umdlení, že verše evokují celé kouzlo hudby Chopinovy, její »dandysmus vyžilý, zmdlelý«:

Ty tóny prsty nevidné to byly,
Všech žen těch mladá těla hladící,
Jež v chvíli té s tou hudbou souložily,
Mdle rozkoší vždy znova vábící.

A potom poslední když povzdech trysk',
A hudba zmlkla, tu tak mdlo mi bylo,
Žen tisíce jak na ňadra bych tisk',
Jimž v klín mé celé mládí veproudilo.

Stejně nervosní, nemocně zemdlený tón vane také prósami Auředníčkovými. V Malířských novellách líčen život malířského cechu, více po stopách Zolova Díla a Goncourtů, než dle skutečnosti. A více anekdotově, než novellisticky. Leckde vyprchalo ovzduší docela, jako vůně z flakonu. Ale sem tam jsou záchvěvy jemného uměleckého vkusu a cítění. To jsou místa, kde Auředníček nalezl kouzlo stlumených barev a ztajených tónů, ponurých jako nádech starého vosku, kouzlo malátných siest a líných pós. Nebo zase zářící a smyslnou krásu ženské nahoty. Tu nachází mnoho vybrané a šťastné svěžesti a při své sklonnosti k sensuální sensaci mnoho prudce rozněcujících záchvějův. Pseudokontessy a jiné novelly přinesly svět parvenus a pochybných existencí, jež nad propastí křečovitě se drží, s nádechem noblessy v ze-

vnějšku a s duševní pouští v nitru. Dech otravného, zmamujícího prostředí vystihoval zde Auředníček na některých místech velmi pěkně. Jak suggestivně líčeno je plesové ovzduší, kdy vzduch se stává těžkým z výdechův obnažených šíjí a ňader žen, blízkostí žhavého dechu a poletujících kadeří, v šílící hudbě za pozdního znavení! Auředníčkovy pokusy, jež byly knihami krásného slibu, skoro vesměs přivítány byly posměchem. Básník také za čas úplně umlkl. V jeho knihách bylo však tolik raffinovaně jemných kvalit při všech ostatních nedostatcích, že nezasluhuje jeho dílo zapomenutí.



JAROSLAV KVAPIL

Z básnických knih Jaroslava Kvapila vedle Padajících hvězd, zajímavého jinak débutu, Růžový keř stojí nejvýše. Vane z něho něco jako z opojení příliš silných vůní, zpola neznámý smutek, zpola zmdlévající touha Nota melancholie je silnější, než nota žádosti. Jest jistá passivnost v poesii Kvapilově. Její rhytmy znějí úzkou, lethargickou, ale vnitřně disponovanou hudbou. Její obrazy ve svých rámcích starého, zašlého zlata, jsou plny mrtvého kouzla: ztrnulé pósy snivých světic ve stmělém úkrytu chrámovém, do nejmatnější bělosti vybledlé hedváby, luna dívající se do rozpadlých rakví, voskové ruce milenky mdle tlukoucí do kytary, zetlívající tělo na dně bařiny, zapomenutý mnich schýlený nad zázračnou krásou iniciál, — to všechno evokuje Kvapil s jakousi hudební; resignovanou, smutnou gracií. Atmosféra jeho veršů je

příliš přetížená, a duše jeho je příliš unavena umělostmi. Sní raffinované ráje. Skládá si je z artistních umělostí. Neboť také Kvapil jest z umělců, kteří dle slov Zolových »vyžadují na slovech parfumu věcí«. Jeho poesie jest epigonní, passivní. Zdolává všechno, co se živelnějšího v duši ozve, všechny její vášnivější affekty. Jeho duše sní noblessu královských gest, linie plujících labutí. Sní kouzlo statické krásy. Miluje nehybnost umělého parku více, než prudký chaos pralesů, zdlouhavou poněmlost touhy více, než výkřik rozkoše. Jeho poesie je stylisační, koncipující, dekorující. Není hledající, tvůrčí, prožívající. Ale má přejemnělé kouzlo některých chorobně raffinovaných pièç dekadence. Spleen básníkův není fysický, ale fiktivní. Extase jeho bytosti jest evokovanou: je mu třeba celého apparátu věcí, všemožných dekorací, květin, hvězd, hudebních nástrojů, chrámových předmětů, bijouterií, aby vyvolal nostalgii krásnějšího života a pocítil marnost všeho reálního. Jeho poesie zbožňuje mlčení věcí a fascinuje se vším agonickým, rozkladným a trouchnivějícím.

Jiné knihy Kvapilovy, předem Tichá láska a Liber aureus, nejsou než pouhými stylisacemi konvenienčních erotických obrazů. Převládá v nich silně vliv obdobné erotiky Vrchlického, jako v Růžovém keři převládal vliv Morèasových Les Syrtes, předem pièçy Tes mains semblant sortir d'une tapisserie. Ale byla-li

v Růžovém keři výrazová noblessa a vybranost stlumených barev, není v dalších knihách Kvapilových nic, než mrtvá běl a zchřadlá růžovost napodobených oltářních lilií a růží a pak vynucená hymnická výmluvnost. Čtouce tuto erotiku tak mdle deklamovanou při všech nahromaděných nejsilnějších výrazech, chápete nechuť Raymonda de la Tailhède k erotické tvorbě, jež si ulevila veršem, že více než lásku, třeba zbožňovati krásu. Optimismem Oddanosti ukončil Kvapil svou dráhu veršovníka. Ví sice, že jako »květ uschl v herbáři« a jako »roba prababičky vyšla z módy«, tak že zajde všechno, co je mu nejdražším, ale chce se těšiti z chvilkového štěstí, třebas bylo nicotné. Křivka vývoje poetického talentu Kvapilova] klesla tu nejníže. Kvapil skončil nejhorším druhem imitace, imitací sebe sama.

Pozoruhodnější byla v témž čase dramatická produkce Kvapilova. Přítmí bylo příliš pod vlivem Paillerona, berouc z něho tóny kalně sentimentální a melodramatické, pižmové vůně laciné elegance. Hra je bez vnitřního života. Jediné dikce zachraňuje ji svou lehkostí, ač proti vášnivé, třpytné a prudké próse proverbů Mussetových zdá se příliš studeně korrektní. Vtip Zolův »rodinný Musset« o Octavu Feuilletovi, básníku salonův a toilet, jehož sláva kvetla pod protektorátem císařovny Eugenie dans les belles années de l' Empire, příliš se tu nabízí k applikaci. Za to v Bludičce jsou již umělečtější

kvality. Drama duše roztoužené a oklamané životem, stržené v kal láskou k raffinované, omamné krásce salonů, plné cynické požívačnosti, jež proti pokrytečnosti společnosti bojuje jedinou zbraní — svou vlastní pokrytečností Její milenec je však zcela passivní tvor. Jej toto ovzduší, v němž jeho milenka lehce dýchá, zabíjí. A když odhalí zradu zbožňované bytosti, je zdrcen. Umění jeho je podlomeno, život jeho zmařen. Drama je plno oživené, výstižné drobnomalby života bohémského i bourgeoisně salonního. Maluje kus pražské společnosti — sem tam po stopách Sudermanna a Prévostových Polopanen, ale většinou pravdivě a s odvahou, leckde až nadbytečnou, neštítící se sejíti i k několika banalitám. Tři dialogy milostné, se vzpomínkou smrti v pozadí, publikovalo Memento. Trochu Maeterlincka, ale také trochu apparátu konvenienčně mystického: »tuláci«, »kdosi«, »nepřátelé«, samé figury anonymně a všedně symbolické. Princezně Pampelišce dal Kvapil zajímavou ideovou perspektivu: květinou rozvanutou podzimními větry symbolisoval marnost illusí, zmírajících uprostřed všeho reálního, fysického, jako křehká Pampeliška vadne pod hrubou, jen a jen tělesní láskou Honzovou, nechápající duševních sporův a útrap duše nad sebou samou pochybující. Trochu barokního, obhroublého humoru v postavě Honzově a mnoho k nevyléčení churavící, tklivě jemné sentimentality hlavně v závěru hry je v Princezně Pampelišce. Ale drama není jen



vnější, jako byly četné scény v Bludičce. Je rhytmováno vnitřními, ztajenými, citovými kadencemi. Stojí v dramatické tvorbě Kvapilově nejvýše.



OTAKAR BŘEZINA

Jaká extatická síla, moc snění, chvění barev a jaký příval tónův... Majestát zářících světů, tajemství odvěčných sil, padá v oko básníkovo jako paprsek odražený od široko rozprostřeného kosmického zrcadla, tonoucího v nekonečných dálkách neznámého Tajemna. Padá jakoby v planoucí ohnisko: duše básníkova mění se v oltář, na který Vítězná Moc vylévá příval svého požáru, svůj křest krve a ohně, podrobující na vždy duši básníkovu tajemným suggescím.

To je první dojem, jakým působí poesie Otakara Březiny. Ale náhle jako by zcela jiný svět, rozdílný od toho, ve kterém dosud básník žil, rozevíral se před jeho zrakem. Svět, v němž poeta jest Absolutním Vládcem. Duše jeho není již podlehlým nástrojem, ale básník sám jest knězem a vládcem. Sám rozděluje a slučuje oblaky a mraky, mlhy a světla. Vytváří perspektivy a shromažďuje a shušťuje atmosféry.



Tak poesie Březinova v neustálém rozvoji došla po první knize Tajemných dálkách, do absolutních a vítězných, majestátně stylisovaných hymnů v knihách Svítání na Západě, Větry od Pólu, Stavitelé chrámu a Ruce.

Tajemné dálky. Kniha bolestného a hořkého smutku ze života. V ní duše básníkova rozžehuje se v slabý svit jako voskovice na oltáři Neznámého. Poeta uniká světu reálnímu, jenž ho zraňuje, životu, jenž ho hněte. Tvrdé cesty života nutí jej k útěku. Střásá proto prach země a jde k tajemným dálkám fikcí a snů. Vášnivé polibky žen nevznítily ohně v jeho krvi. Lásky šílenství nezaplálo v jeho zraku. Rozkoší bílý žár nezasvítil mu v nervech. Málo ve svém žití vdechoval vůně přátelství. Sám v tiché klausuře přemítal o životě. Osamělý shýbal se nad záhonem svých snů. Více hřešil v myšlenkách, než v realitě. Více miloval přelud, než skutečnost. Jeho vzpomínky jsou květem, jenž nerozkvetl, než aby v herbáři zhynul pod bílou plísní. Šel vždy cestami ponížených, a chudoba ryla vrásky do jeho čela. Tak mu míjel den po dni, bez úsměvu barev, bez květů, bez vůně a světla. Se stromu času básník trhal suchý plod žití, chutnající popelem. Hlava jeho kloní se pod posupnou tíhou času. Vzpomíná mladosti, zhaslých jar a mrtvých chvil. Vidí, jak všechno bylo klamem, čeho duše žádala od života a

po čem tesknila. Sladké hrozny rozkoše hořkly a měnily se v trpké víno poznání. Chladl žár objetí, v němž chtěl spáliti tesknotu své duše. Květy, spadající mu deštěm do klína, vadly a odumíraly pod nejslabším tknutím ruky. Hudba mrtvých přání otřásala duší, smrtelně štkajíc. Básník zadumán stanul nad mrtvolou svého Mládí, »jak milenec nad mrtvou dívkou svedenou«.

A tehdy odpoutává se od reálního, jež jej tolik zraňovalo. Vychází z pozemského vězení... Probuzuje se uprostřed Veliké Noci. Duše jeho dychtivě naslouchá v nekonečné dálky. Z černé, neproniknutelné temnoty zaznívá k jeho sluchu úder hodin s věží Věčného Města Je to konec... či vzbouzí se v novém životě? Všechny smutky a všechny bludy uplynulého života hynou v nejasné, mlhavé minulosti. Před básníkem otvírá se nezbádané mysterium kosmu. Duše jeho vdechuje do sebe subtilné fluidum dálek. Kdosi neznámý přimísil mu tajemný kvas do vína jeho duše. Všechno vyrůstá náhle kolem něho v jiných podobách. I svět jinak odráží se v jeho oku. V zelených svitech doutná západ podivně smutný jak vyhaslá hranice mrtvého dne. Obzor úží se ocelovým, svírajícím kruhem. Tma zraje. Černé lesy kloní se k zemi, jako by klekaly k choru modliteb za zemřelé. Příkrov nebe se níží, stlačen šerem. Tajemný hlas mluví k básníkovi z temné hloubi Noci. Duše jeho prosycuje se chvěním věčného snění. Ústa šeptají modlitbu: všechno chce básník v sebe



pojati a prozkoumati, co rodí se, žije a umírá, celý věčný tok žití přešlého, jsoucího a ještě nezrozeného. Svou magickou silou chce jej přeliti v duši, aby rozřešil smysl života... Místo reálních zjevů chce stavěti typy a ideje, a místo života — symbol a synthesi.

V Svítání na Západě básník rozvíjí se suggestivní silou dále svou ideu. Píseň jeho s pýchou vztyčuje most bledých paprsků nad hlubinami. Po něm kráčejí kající jeho touhy. Rozkoš žití zavřela mu své brány. Ale bolest otevřela mu nezměrné dálky. Tam jest uspokojen a silen. Může svinouti černý stan smrti, jejž duše jeho k odpočinku rozepiala na své cestě, a obrácen k východu světla, může říci svým myšlenkám, klečícím na růžových kobercích jitra: Modlete se!

Sen jeho může se pozdvihnouti s křídly zachycujícími reflexy věčného jitra a jako gigantský fantom orla nésti zemi v žhavých spárech rozhrnujících na dvě strany černé oblaky noci. Odvěká moře hučí pod šíří blankytův, a Nejvyššího Píseň protéká splavem tisíců duší a vře a víří a jiskří a šlehá. Na chvíli ještě zachvacuje ho pochybnost, kdy mluví k bratrům, jichž duše klekají vedle jeho duše v svatyních Nepoznaného. Oslovuje jejich bytosti plamenem extasí prošlé a v úzkostných bolestech omdlévající. Ale na konec uvědomuje si sílu svého ducha. Všechno, co

bylo malé a nízké, zaniká. Co bylo slabé a marné, tone v přívalu jasu, v zmohutněné síle. Básník naslouchá, jak kolem něho rhytmicky zaznívá mystická píseň. Ústa jeho pijí víno silných v kole druhů. Cítí, jak tajemný proud zavírá se kruhem kolem stolu hodujících, jak vymyká jej a soustolovníky ze zákonů země. Smrt i žití odpovídají jeho snění. Slyší šum neviditelných řek tekoucích staletími. Vidí oblak Věčného, chýlící se k vodám, svítiti zhloubi slunce. Opojenost činí jeho duši jasnou a jako duši budoucích lidí. Jeho myšlenky mají šíři prostorů naplněných etherem, jímž světy dýchají.

Bratří, z ruky do ruky podávejme víno silných v své číši!
Hvězdy, které naň pršely v květu, ať nahází do našich zraků.
Trest slabých bude, že zapomenou své jméno při procitnutí
A odměna silných, že v zářící tmě vzpomenou na ostrovy zajetí svého.

Větry od Pólu jsou vrcholem této poesie. Ještě dále, než v dřívějších knihách, odvrátil se básník ode všeho, co reální. Co nejhlouběji pohroužil se celou svou vnitřní, dynamickou mohutností do nejodlehlejších, nejutajenějších koutů duše.

Ze zřídel, vyrážejících ze skal a šumících nesmrtelnými písněmi, načerpal vody a obmyl oči nemocné soumrakem, aby prozřely a viděly. Křídly, zvyklými kroužiti prostřed



nízkých větrů pozemských, počal brázditi větry nadzemské, vanoucí věky. Jeho peruti vzrostly v šířce magických temnot, schopny opříti se i nejmohutnějším vichřicím. A tehdy básník zpívá bratrským duším píseň, že není větší rozkoše nad opojenost zraku, sesíleného věčností. Jde k nim, podobný Silným, vycházejícím v ústrety dnu smrti s modlitbou na rtech: křídla vyšších bytostí svými údery dávají rhytmus jeho kročejům. Jeho magický úsměv vzývá zapadající slunce: Zastav se nad mým dnem a nezacházej, až dozraje úroda setby, a až píseň díků zpívati budu na bojišti! A slunce zastavuje se na své dráze a nezachází ani ve staletích, neboť den vítězů, rozdávající světlo tisícům, svítí na věky. Volni a čisti vstávají a vdychují ze zahrad neviditelných, štípených tisíci mrtvých, vůně posilující.

Stavitelé chrámu a Ruce pokračují v tomto snu mystického spoluúčastenství veškerenstva, v těchto visích kosmické harmonie časného a věčného, hmoty a duše, člověka a osudu. Mysticismus Březinův není religiésní. Je vlastně spíše ideologií, než mysticismem dle pojetí náboženské poesie středověké. Slovo Bůh je transskribováno ve výrazy jako »Nejvyšší«, »Věčný«, ale mohlo by býti transskribováno také v slovo »Mysterium«, »Nekonečnost« a v kterékoliv jiné. Tak neurčitý, bez osobnosti jest Březinův pojem Boha.

Stojí mimo každé positivní náboženství, kryje se u něho s ethikou promítanou v transcendentní a kosmické světy. Věří-li básník plně a oddaně, je to více nezvratná zapiatost, nezměnitelná účinnost rozvoje, než řízení a vůle božské potence. Vyslovuje-li staré náboženské pojmy, říká je s akcentem propůjčujícím jim nové hodnoty ethické. Čím středověkému mystiku je Bůh, tím je mysticismu Březinovu vesmír. Čím jsou onomu exaltované sensace, tím jsou tomuto pomysly a ideje. Nelze popříti, že je cosi statického v tomto názoru. Básník ví, že neexistuje nic, co by mohlo zasáhnouti v světový vývoj, a že jediné takto je vše krásným a dobrým. Pochybnost nevstupuje v jeho duši. Žádný rozpor jí nezmítá. Básníkova bytost oddaně pěje Věčnému Zákonu své chvalozpěvy, své harmonické a světelné hymny. A ptá-li se básník někdy, jako by pochyboval, nejsou-li naše nejsladší dny přece jen »pouhým dusným snem šťastných z jiného světa«, ptá se vlastně jen proto, aby měl příležitost co nejdůtklivěji pak negovati svých pochybností, aby tím více duši rozjařil vínem, jež »dává slavnou bolest« Závěrečným chorálem tohoto hymnického opojení jsou R u c e, kde zaznívá huttenovský refrain »sladko je žíti!« v grandiosní féerii metaforické, a kde proroctvím příchodu »jasného člověka tajuplného«, veliké renaissance lidstva, básník vyvrcholuje ideovou stavbu svého díla.



Takový jest ideový rhytmus poesie Březinovy. To jest její ideová struktura. Nejsou to záchvěje tvarův a barev ze světa hmoty, na nějž zrak den co den zírá. To jest jiný svět tvarův a barev, stvořený básníkem. V něm skrytý rhytmus duše v hlubinách podvědomí odpovídá ohromnému rhytmu kosmickému, řízenému touž tajemnou sílou, jako individuální žití básníkovo. Nekonečno, toť v ní totéž, co nitro. Věčnost, toť v ní totéž, co den. Neboť nic neplatí samo o sobě, vše platí jen svým vztahem k transcendentnímu, k prostorové a časové nekonečnosti. Noc věčná, v níž zapalují se v nekonečnostech hvězdy, stejně jako mlčení samot nad hlubinami lesů, symbolisují odmlčení duše nad úzkostmi žití. Těžký, strašný sen života pozemského jest jen symbolem nezměrného kosmu, snu, v němž duše shromažďuje síly, by přijala vyšší světlo. Duše jednotlivcova i duše všeho míra, život ojedinělý i soužití veškerenstva — všechno jest sloučeno v jeden nerozdílný celek, v němž všechno jest Jediným Jevem a Jedinou Ideou. Březina jest básníkem synthese a ne analyse. Analyse jest rozlučováním života. Rozkládá život na celou řadu příčin a fakt, jež mu daly vznik. Ale básník nechce rozlučovati. V první knize měl ještě pièçy nervové a analytické. Ale v dalších knihách zbavil se všeho hallucinovaného a podvědomého a přikročil k sdružování a soustřeďování idejí. Dospěl místo k extatickému, nervovému mysticismu k ab-

straktní ideologii. Stavitelé chrámu a Ruce sní o ohromných Palácích, Architekturách, vztyčených k nezměrným výšinám kosmickým, v nichž básník touží uzavříti sen a myšlenku. Březina je z rodu velikých budovatelů, z rodu Shelleye, Mallarméa, z velikých synthetiků života. Není z rodu tajemných a komplikovaných duchů, rozdrážděných a paradoxních, duchů vzpoury, negace a zničení, k nimž náležel Baudelaire. V jeho duši není sporů, pochybností, lámajících náhle vzepiatou linii myšlenky a měnících ji v paradoxní křivku. Jeho poesii scházejí nenadálé výbuchy, vznětlivost a impulsivnost, jež by básníka strhla k zemi, když dospívá výšin. Březina jest básník-architekt, strateg, duch veskrze racionální, positivní, objektivní. Je duch, jenž vyměřuje, vypočítává, konstruuje vysoko se pnoucí architektury poetické, kosmické metaforisace. A jeho rozmachů nestrhne k zemi ani analyse, ani dedukce, ani skepticismus, poněvadž duše básníkova jich vůbec nezná. Přímé linie jeho poesie vznášejí se vzdušně a bez pečně k výšinám Snu. Jsou vypočítány a vyměřeny zcela přesně, vykonstruovány s úplnou jistotou. Odtud pochodí Březinova záliba v terminech vědeckých. Jeho slova jsou brána z názvosloví fysiky, chemie, fysiologie a astronomie. Záliba tato diktovala též básníkovi výrazy, jako »galvanismus bolu«, »jemný příliv jak chvění magnetické jehly v kompase«, nebo verše:



O proč jsi se vrátila? V krajiny spálenou tíži,
Kde jak z ložisek hašených vápen zdvihá se mlha
A květy umírají pod krystaly soli a níží
Se zlomené v tlející zemi?..

Takových strof, v nichž plno jest astrochemie i astrofysiky, v nichž realita, svět hmoty, každodennost promítány jsou do visionářských imaginací stejně jako do předrážděné sensitivnosti, jest v básních Březinových velmi mnoho. Jsou v nich obrazy i z průmyslu, z techniky. V jedné básni na příklad vybavuje básník hrůzu vzpomínkou vlaku pádícího prostřed noci a rozhánějícího temnoty tajuplným, červeným blyskáním lucerny signalové. Básník a vědec je Březinovi jedno a totéž. Historik duše je mu týmž pojmem jako historik přírody, přírodozpytec. Umělecky vykořistiti vědu je mu stejným, jako zachytiti tropický kolorit snu.

Ale to jest jedna polovice fraseologie Březinovy. Jinde čerpá obrazy z katolické mystiky a liturgie. Někde sbližuje se výběrem slov se stylisacemi biblickými. Jsou to verše, kde tělo jest »svícnem na oltáři Tajemna,« myšlenka »voskovicí světla mdlého«, žití »tichou celou klášterní«, duše »oltářem, na nějž Vítězná Moc slévá oheň nebes.« Té fraseologii děkuje básník nejkrásnější sloky, jako je tato:

Žeh bílý světla v lampě duše mé jsi stáh',
Že v agonii rudé krvácí do šera.
Pod zvlhlými klenbami dní jdu v myšlenkách,
Jak chodbami opuštěného kláštera,

Kde o fresky stěn tříští se vlny soumraku,
A zapomenuté legendy v zčernalých rámech se tmí,
Jak okna prolomená v staletí zázraků
Do zasmušilých horizontů Tajemství.

A že této poesii, výlučně asketické, neschází také kypícího pocitu smyslné rozkoše (okolnost ostatně, jež může se zdáti divnou jen tomu, kdo za slovem »mystik« vidí obraz chladného, v abstrakcích hynoucího ideologa a zapomíná žhavé smyslnosti poesie mystické na př. svaté Teresie nebo sv. Jana de la Cruz), o tom svědčí některé verše plné horoucí smyslnosti. V nich básník »dýše s rozkoší vůni krve milenky«. »Ohnivé pohledy žen jiskrami prší do žádostí těl«. V jiném verši básník mluví »o nezměrné rozkoši spočinutí měkkých na ňader úbělích, o nahých ramen dvou chtivém sepětí«. Tam, kde tyto smyslné tóny a tělesné rozkoše stýkají se náhle s černou hrůzou tónů mrtvosti a zničení, s myšlenkou na smrt zatemňující všelikou radost a rozkoš chladným svým stínem, tam vyvolává básník originelní kontrasty. Jak ponurým, fialovým odstínem zhasínajícího, tajemného světla v hlubinách chrámu se třese a jak ledově se rozlévá po nervech vlnou temného, beznadějného pramene nicoty tato podivuhodná sloka:

Mé tělo projala's jak bledá záře divem,
V mých nervech hořela's jak umírání pocit,
A pohřben v loktech tvých, jak v chladném hrobě živém,
Pod tíží polibků jsem unavený procit.



Poesie Otokara Březiny působí nezvyklou emotivnou silou. Její nezměrné kosmické a metafysické vise, její tropické obrazové bohatství plné nádhery barev a tónů, její spiritualistické perspektivy a illusivné imaginace, vše to realisuje ideál poesie nejvyšších psychických a estetických hodnot. Od horeček nervů, z ohně a z tmy hallucinovaných podvědomých stavů Tajemných dálek vypracoval se básník k pevně rozvinuté, harmonicky sklenuté, synthetické kathedrále Rukou. Od smyslového a citového přešel ke grandiosní, pontifikální projektaci všeho časného do nekonečna kosmu.

Jeho dílo představuje všemi soustředěnými psychickými silami, celou vhrouženou bytostí a magií úsilí přepiatého v nejzazší možnost vyslovenou ideu. Je v něm mnoho lásky k životu a optimismu. Básník miluje život v jeho grandiosním toku. Promítá všechno přítomné, omezené, pozemské do transcendentního pojetí věčného, nekonečného, kosmického. Zde mu se pak rozvíjí Život v sršící nádheře barev a v možnostech nesčíslných forem. Březinova poesie rozkvétá ve světlou, vůněmi a barvami rozhýřenou zahradu a rozjasňuje se ve vzácnou duchovní slavnost každému, kdo ve smutcích života se k ní přiblíží, aby se inspiroval jejím vznícenым lyrismem a svrchovaným rozpětím myšlenky a snu.



ANTONÍN SOVA

První poetické pokusy Antonína Sovy jsou realistní, genrovité. Jsou ostře postřehnuty a zachyceny do malých ploch. Je v nich mnoho minuciésnosti Coppéových Promenades et Intérieurs nebo Le Cahier rouge. Vezměte na př. knihu Z mého kraje. Jsou tam krajinářské partie, podobné ve své čisté akkuratesse malým obrázkům Chittussiho. Jednotlivá strž, lomy, rybník, sklárny, kupa chalup. Tu zase celé výjevy, genry: hlouček zamlklých venkovanů na perronu, odjíždějících za moře, processí jdoucí hlubokým stínem lesů s předříkávačem v čele, hejno školáků vyrážejících z vrat školy, obrázek z městyse, z chalupy, z nalévárny, krčmy... Tu pouhé postavy, figurky, několika čarami tužky: vídeňský krejčík, starý chirurg... Poesie milující lesy, silnice, luka, rybníky, zátiší samoty. Chytá všemi smysly »pravdu plání«



jak zní básníkův výraz, dech širých krajů prosycený brzy vůní borových a jedlových lesův a zápachem posečené trávy, mdlým dechem zrajícího máku... a hned ostrou vůní plání šlehaných větrem, roznášejícím pýří pampelišek. Jsou tu pièçy až i virtuosní. Jak na př. v básních Stesk honících psův, U strže, Opuštěné lomy zachyceno znavené, dumavé mrtvo letního dne, žhavá výheň vydechující dusným horkem z rozpukané země! A jaká hudba je ve verších lehce za sebou kladených, přelamovaných, přerývaných, nastavovaných, jimiž se Sova vymanil z veršové faktury Vrchlického, více plastické a kolorované, než intuitivní a hudební! Poesie Sovova v prvních knihách, se smyslem pro nejjemnější záchvěvy, nejkrajnější záblesky, nejposlednější nuance, jest jako nástroj pavučinově tenkých strun, jenž se podráždí nejnepatrnějším hnutím. Smysl prostředí jest u něho vzácně citlivý. Jest básník-krajinář par excellence, ve smyslu Amielovy věty »Krajina je stav duše«. Nepopisuje, nevyčítá suše detailův. Zachycuje psychický vztah mezi svou duší a krajinou. Nehledá analogií, zceluje a slévá. Ve smyslu Verlaineovy Art poétique:

Neboť my chceme odstín ještě,
Ne barvu, nic než odstín!
Oh! odstín jediné snoubí
Sen ke snu a flétnu k rohu!

(Jadis et naguère.)

Poesie taková vymáhá ovšem čtenáře stejně jemného a podrobného, jako jest autor sám, stejného smyslu pro duši krajiny, jímaného jejími barvami, vůněmi a tóny, čtenáře-umělce slovem.

Jaký smysl krajinný musí míti, kdo se chce dívati na příklad na Chittussiho Večerní pohled na Paříž! Zde jsou nuance, jako jemná barevná stupnice trav, jež nemají aspirací koloristních, ale tendence čistě náladové. V duši chtějí rozezvučeti nejen to, co viděl, ale také zároveň, co cítil malíř-básník, když se díval na večerní Paříž. Více citu, než malby je v tom obraze, je více cítěn, než kolorován. Sovovi také přírodní detaily nejsou účelem, ale prostředkem. Suggeruje jimi náladu a vyciťuje intimní život každé linie, každého odstínu. Vidí i »pohyb v barvě«, dle krásného slova Sainte-Beuveova o Goncourtech. V knize Soucit i vzdor najdete nejzazší pokusy této psychické malby, tohoto přímého, percepčního převodu: zachycuje tam Sova stavy polosnu, roztěkaného a rozlitého snění, v neurčitu se vlnícího, v jemných a krásných číslech, jako je Samota, V rákosí a jiná. Ovšem poesie takto kultivovaná má jednu vadu: je příliš statická. Vymáhá klid pozorovatele. Vylučuje pohnutou, neklidnou dynamiku psychických nálad. A vede konec konců k virtuositě. Ze života vyšlá vede k mrtvosti.

To vytušil Sova. Již v Soucitu i vzdoru nacházíte pokusy od vnějšku obrátiti se do nitra. A stopy téhož zápasu nese ještě Zlomená duše. Je to chorobná kniha, svým zostřeným životem smyslův a nervů. Působí jistým stařeckým, svrasčelým, nevrlým dojmem »Jsou to kapitoly vytržené z denníku předčasně zemřelého přítele; bez zvláštních dějů; spíše vnitřní psychologické postupy utrpení, citův a vášní člověka, rostoucího v našem světě pod malým obzorem a nízkým stropem, neuspokojeného pustým dneškem, od něhož stěží čeká nápravy, bez obětí, podlomeného posléze beznadějnou chorobou.« Tak skizzuje obsah básně autor sám. Ale nepodařilo se mu realisovati zcela, co si zde vytkl. Akcentuje »vnitřní psychologické postupy«, ač Zlomená duše není tolik vnitřní, jak chce býti. Je tu ještě mnoho vnějšího apparátu, realistního popisování, invektivního pathosu více, než bezpečné determinace v převodu duševních pochodů. Autor chtěl ukázati, jak působí dnešní české ovzduší na myslící individuum, že je deprimuje a s něho stírá ráz Ale rek Sovův vylíčen ve stadiích života, jež na celkovou jeho náladu nemohla míti než pomíjivý účinek: jako dítě, v ovzduší pikantní rodinné historie, končící se tragicky. Pak je malována jeho »první láska«, jak ji prožívá značné procento mládeže. Pražský román je na stejném niveau. Hrdina zamiluje se do »záhadného démona«, do ženy, za níž tuší celé závratné světy, ale která

je zrovna takovou, jako ostatní ženy. Konečně pozná svůj klam.

»... jedno chtěla jen
Co žena chce: rozhodné jedno slovo.
A tak jsme otrávili duše své, —
Musila také zemřít láska naše.«

Rozchodem milenců, provdáním milenky končí se historie. Tedy: takové city a vášně prožije většina smrtelníkův, aniž se při tom láme. A nejméně je tu něco ze svírajícího a úzkého obzoru, z padajících a dusících stropů české domácnosti. Teprve závěr knihy částečně realisuje, k čemu směřoval autor. Je to předem hluboce cítěné Smetanovo kvartetto Z mého života, líčící talent ubíjený hlupstvím a sprostotou ústředí, v němž žije, a pak nervosně vyskizzované Smutky peripatetika, S rozpitvanými nervy a In urna perpetuum ver. Ovšem i zde jsou spíše povšechně konstatovaná fakta, než analyse. Autor líčí pražské ovzduší, jak svíravě působí na individuum rozpínavé, s touhou po vzduchu a hořících sluncích, stará klec těsného města, s »bezhlavými patriciji«, s »feudální shnilotinou«, páchnoucí z průjezdů paláců, s podezřelou »dvojakostí« rozbahňující se z dusných bureaux. A líčí šosáctví měšťáků, impotenci mládeže, jež se směje starým frasím, ale k činu nemá energie. Líčí, ale neanalysuje. Neobnažuje příčin. Nepronikâ samé podstaty zjevu. S rozpitvanými nervy obsahuje invek-



tivy proti militarismu, In urna perpetuum ver proti internacionálnosti. Invektivy prudké, ale spíše citového rázu, než myšlenkového.

Nejzajímavější je Zlomená duše formou. První její kapitoly jsou orthodoxně rhytmovány. Je viděti, že jsou staršího data. Veliká přestávka časová asi dělí tuto partii knihy od jejích posledních tří oddílů, volně rhytmisovaných, ba dokonce psaných i pouhou rhytmovanou prósou. S vkusem se tu Sova vyhnul tentokráte rýmování volných svých rhytmů, jak učinil jinde, což přece bylo zásadním nepochopením veršové reformy, jíž přinesla generace let devadesátých. Jeť rým přece jen formou rhytmu, jak ukázal Guyau v L'Art au point de vue sociologique. Je opětováním, harmonií, vraceje v mezerách zcela odměřených a pravidelných ohlas téhož zvuku. Je tedy formou určité a přesné harmonie. Bylo nepochopením, konstruovala-li se harmonie širší, nesevřená a vázala-li se hned zase bastardně harmonií přesnou, vymezenou. Výsledkem nemohla ovšem býti než skřípavá disharmonie. Zlomená duše uvarovala se tohoto úskalí.

Od Zlomené duše k Vybouřeným smutkům — jaká distance rozvojová! A jak se změnil básník od prvních knih! Jak i výraz jeho dráždivě a rozkladně fosforeskuje! Vybouřené smutky jsou kniha

útěku ze zhnusených prostředí do Hor Snů. A kniha nejpalčivější kritiky těchto prostředí. Sova z básníka sešeřelé náladovosti a drobných, intimních hněvů vyrostl tu rázem v básníka pevné citové, ethické a ideové struktury. Vybouřené smutky jsou živým protestem potlačované individuality a zároveň mocnou, v opuštěnou hloub plamenně šlehající manifestací vězněného já. Bizarní sen stylisován neobyčejně šťastně v tlumených nuancích stříbrných šedí a mrtvých zelení Mystické noci. Poesie Sovova přijala tu dimense grandiosní kosmické vise, jdoucí až k základům všeho bytí lidského. Visionářské hallucinace basují tu na sociálně kritickém podkladě. Symbol stává se tu společenskou invektivou, ethickou exaltací. Allegorická vise kritikou prostředí. Nevystihlou jemností suggeruje Pastorale. Děsivým, tragickým fantomem, poeovsky zabarvenou polohallucinací utkvívá Kondor. Je-li Březinova poesie metafysickým symbolismem, inspirovaným kosmickými harmoniemi, Sovova poesie, inspirována vším neklidným, rozvráceným v životě, všemi jeho marnostmi a klamy, jest jich kritikou, jich analysí, promíšenou subjektivními meditacemi a hallucinovanými visemi.

Knihou Ještě jednou se vrátíme zrekapituloval Sova svou dosavadní činnost. Všechny tóny jeho umělecké individuality se tu, ať už stlumeněji, ať hlasitěji, ozývají.



Je tu lyrika stonavých, průsvitně bledých, anemických, třesavě rozlitých tónův. Hned vedle toho kypí životem hymnicky opojená lyrika naivní, odevzdané lásky ke všemu, kdy smysly hltavě opíjejí se realitou. Jsou tu ryze náladová čísla, zvláště ta, jež ráda vyjadřují, po vybouřené vášni, tiché pohody dlouhých agonických večerův, usínajících v travinách, v hladinách vodních, zčeřených lehce šumícím kapradím, ve vzdálených samotách. Ale jsou tu také tóny krutého, jízlivého výsměchu, zhrdající nevole, černého, v hrdle jen násilím zadrhlého hněvu, plívajícího po majestátech pokryteckého světa. Celá lyra — mohl zníti také název knihy. Pod chaotickým rázem utrpěla ovšem architektonika celku. Za to je kniha velmi pregnantním obrazem vývoje básníkova. Jako básník života par excellence představuje se tu Sova. Nikdo neúčtuje tak stále a důsledně s realitou. Pro něho neexistuje minulost. Básník nezabírá se do jejích fikcí, jako většina naší současné poesie. Jen přítomnost má jeho zájem, poutajíc jej nebo zraňujíc. Hledí-li časem k budoucnosti, jest to zase jen zájem o přítomnost, jenž jej nutí, aby zřel do dálky. A zase jsou tu, jako ve Vybouřených smutcích, originelní pièçy, kde jindy bystrá, střízlivá pozorovací schopnost básníkova, jíž děkuje ostré kontury a vyniklé linie dřívějších svých poesií, zkaluje se v hallucinovanou, visionářskou, dráždivě rozkladnou horečku fantastickou. Takovou jest báseň Příchod Proroků, kde kreslí

Sova mystické vise vzdor zsinalosti koloritu podrobnou malbou, místo aby je jako jiní básníci traktoval do šeda rozetřenou barvou a v neurčité, neznatelné dimense rozepiatými konturami. A týž bizarní element je tu, jako u podobných čísel z Vybouřených smutků, sociální, kritická pointovanost. Ty fantasmagorie mluví zcela zřetelnou, agitující, tendenční řečí. Zdánlivě dávno již životu výhost davší stíny rozhorlují se pojednou docela pozemskými starostmi. Chaotický, bojující, invektivní básník je Sova. Jeho verše nejsou studenými produkty passivně estetického výpočtu. Jsou vroucími, často až křečovitě zadrhlými, vždy však žitými formami života.

Balladou o jednom člověku a jeho radostech pokusil se Sova o allegorii velikého stylu. Jsou tu dvě postavy proti sobě, »šašek«, ironisující, posmívající se živel lidské povahy, jenž všechno analysuje a vykládá hned neušlechtilými pohnutkami, ješitností, závistí, zlobou — a »pán«, — to nejubožší v lidské povaze, co se křečovitě drží života, jeho drobných radostí, jež i v jich nejmenších dávkách vidí oprávněnost své existence. Zápas těchto dvou živlů líčí báseň na pozadí ruchu a reje karnevalu. Zmizely vysoké radosti, zmizely i drobné. »Pán« ztratil oporu v životě — a musí zahynouti. To jest ideový podklad díla. Něco z archai-



ckého kouzla allegorických fabulí prochvívá nervosně stavěné, křehce modelované sloky básně. Zvláštním dojmem působí, jak dovede básník operovati současně dvěma živly: fantasmagorickým a realistickým. Jsou v básni strany, kde fantastika rozbujňuje v nejbizarnější tvary ledových květů na oknech, a současně strany, kde jest Sova střízlivým, přesným pozorovatelem, bez podrážděných, hallucinovaných percepcí. Celkem doplňuje ballada dřívější poesie básníkovy, ty, jež plny citového vzbouření zpívají sympathii ke všemu ubíjenému v životě. Zde platí báseň Sovova smutku poznání, jak život sám ad absurdum uvádí svůj smysl. Škoda jen, že postava »pánova« zůstává přílišnou abstrakcí, aby jeho konečný osud dojal tragickým a bolestným akcentem.

Parallelně s poesií jdou prósy Sovovy. Vyšly jich dvě knihy, drobnější skizzy pod názvem Prósa a větší celek, Ivův román. První kniha je tříšť nervosních úlomků. Ale obsahuje i větší torsa. Jako by autor opouštěl každou práci dříve, než ji v nejhrubších konturách dodělal. Samá nehotovost: nedonesené barvy, nedokončené stylisace, nedorysované improvisace, nedomalované tapety, nedoplýtvaná zlata. Postup, jakým se rozvíjejí Sovovy prósy, jest analogický postupu, jímž působí jeho básně. Něco tak svěže mladého, v prvním výbuchu primérního citu, v duhové hře barev spilých prvně rozlitými

světly — a to vše najednou chřadnoucí v nepřátelské půdě reality, illuse zhašená jako lampion skončené marné slavnosti, kde zbývá jen zraňující fatalita skutečnosti, — na tyto obrysy lze zredukovati všechny práce Sovovy. Tragika duše, jež hledá půdy pro kořeny svého bytí a nenalézá než půdu, jež je umrtvuje, to by tak zhruba bylo obsahem všech prací Sovových, ať už jsou to protestující vichřice Zlomené duše, ať do mrtva ztichlé a v stříbrné kruhy ulehlé zátoky Vybouřených smutků v, ať subjektivní malby reality, jako v Próse a v Ivově románu. Básník je nepřátelským svému prostředí. Bije do něho za utrpěné rány. Dráždí, sám drážděn. Potácí se od citu k citu, od zášti k lásce, od vzdoru k sentimentálnosti.

To jest povrch prací Sovových, jich uměle vystylisované ovzduší. Chceme-li pod něj proniknouti, nutno abstrahovati ode všeho vnějšího. Právě že autor určitě a methodicky klade effekty a skupiny slov a ostře vymezuje a předem stanoví skladbu, nutí abstrahovati od ní, hledá-li se duše autorova. Čtěte třebas jen prvé stránky Anny, všimněte si slov, jež podškrtávám: »chodívala s nechutí«, »rděla se chorobnou nevolí,« »byt vypadal spíše jako sklep«, dvůr byl »zanesen smetím a uhlím«, dívala se »na začazenou spleť drátů«, domy »byly divně stavěné,« »se záhadnými výklenky« a byly »jako špinavé a hnus vzbuzující«. Shledáváte



již, autor konstruoval si slovník z výrazů vyjadřujících odpor a nepřátelství k prostředí, jako je nechut, nevole, špína, choroba, hnus... Staví je k sobě a hromadí, by jimi, zcela dle určité strategie, určitých effektů, t. j. odporu také u čtenáře, dosahoval. Proto bylo by omylem domnívati se, že autor mluví osobami, jako je Ronz z Anny nebo cynický literát z Rozvíření samotářských strun. To jsou konstruované postavy, jež odříkávají, co jim autor uložil — a nic více. Jsou ztělesněnými námitkami, jež autor sám sobě klade. Všimněte si Ronze, jak až nápadně v tom směru je konstruován. To není ani živoucí osoba. To jsou pouhé roztřepené niti, vlákna a nervy otupělé skepsí do života, rozvíjející činnost jen v hallucinačních snech: ať už plije slinu impertinence v domácnost starého truhláře, ať už manifestuje svůj poměr »k světu« a k jeho »nesrovnalostem sociálním«, či ať vrhá se v náhle vzbuzeném pudu na dívčí tělo Annino. Všude tušíte, že autor protestuje proti této osobě, již na prvý pohled zdá se vyzdvihovati. Realisuje v ní jen onu část své myšlenky, proti níž chce zvednouti odpor: sám se na jednom místě zapomene a začne reka svého — kritisovati. »Cynik, rozbírající světoborec, nenaučil se ani chápati umění, které by ho třebas konejšilo.« To už je záchvěv pocitu, jako by básník sám počínal chápati neupřímnost svého poměru k vytvořené postavě. A stejně je tomu s literá-

tem v Rozvíření samotářských strun. Autor skizzuje ho více v temnu. Nenechává ho vystupovati v popředí. Ale ironický jeho smích, cynická pósa chvěje se všemi stránkami práce, co si zahrává se Stáňou, dráždě ji vylhanými detaily z cest po jihu, o srpnových nocech v Terstu, o prostovlasých dámách na korsu ovívajících se vějíři, kdy vzduch sálá výhní za hudeb kapely. A zatím naivní enthusiast, venkovský učitel, zajíkavý a nesmělý, zžírá se vášní a žárlivostí k Stáně. Literát v ní nevidí než hloupé a nedospělé dítě, experiment dobrý k studiu pudů. Jeho výsměch zdá se ovládati celou situaci a v prach deptati karikaturního naivního učitele. A přece není karikaturní naivní učitel než protestem autorovým stejně, jako je vítězný literát pouhou námitkou, již sám proti sobě autor postavil, aby jí v nejbližší chvíli negoval. Nemáš práva, slyšíte autora mezi řádky protestovati, plvati na letní pohádku lásky rozehravší měkké a slabé podvečerní housle v oddané duši. Jsi cynický, otupělý, vyžilý. Bylo myšleno ironicky, čím autor končil práci. Ale uprostřed zlomil mu se hlas, a vyznělo to zcela upřímmně. Naivním hymnem překonal tu enthusiast sofistu, potácejícího se vratce mezi uměle sestrojenými axiomaty. Jako Bazarov ležel jen literát na nečinném břichu, odříkávaje do prázdného vzduchu podiv nad tím, jak je jiným možno pracovati, o něco se starati: »Jaký nesmysl, jaká bída! Moji rodiče pracují a nemyslí o své nicotě, ne-



hnusí se jim, nečpí jim do nosu, kdežto já mohu procítiti jen nenávist.« Procítiti jen nenávist — jaký klam, ani nenávist neprochází suchými, zvadlými nervy... Autor kreslil bazarovštinu. Ale nestojí s ní a nepadá. Jeho kniha jest naopak protestem proti ní, jak demonstrováno již určitěji v Lyrických vteřinách duše. Je to také nejsilnější a nejvnitřnější partie knihy. I zde ještě podržel autor fraseologii odporu k okolí, hlediště v sebe vhrouženého osamělce. Vše je tu stejně podrážděné, bez objektivného zájmu poznavacího. Ale nitro jest již upřímněji odhalováno. Maska bazarovštiny častěji padala. Můžete zachytiti odlesk autorova názoru na bolest života a jeho lásku jasných barev tam, kde vyjadřuje popelcově zšedlé tóny, odlesk, ale za to tím potencovanější, čím jest zapíranější. Přebytek analytických a kritických schopností autorových potlačuje všechny otevřenější projevy duše. Autor všechno živelné v sobě zmučuje a podrobuje kontrole mozku, marně chtějícího býti studeným a všechno ovládnouti skeptickou reflexí. V těchto piècách je Sova čistě interním a psychickým: bolest je v něm, ne mimo něj. Nemyslí pak již, jako jinde, na společnost. Nechce reformovati prostředí, v němž žije. Chce jen osvoboditi své já, zachrániti je od sebe sama pro sebe sama. »Moci si odpočinouti, od sebe sama, od sebe samotného,« — jaká bolest je skondensována v tomto povzdechu! S vášnivou láskou básník apostrofuje život: »Ra-

dost má chvěje se nad slunečnou řekou, smáčí se v ní, dotýká se lesův a bílých, osamělých domův a plouží se travou nekonečných luk...« Výrazy, jimiž dříve básník mluvil o životu, o podvodném jeho klamu, nediktovala nenávist k němu, ale prudká láska. Skutečný život zdál se jí příliš malým vůči její zbožňující, šílené touze... A tak z kritika prostředí, ze soudce doby a společnosti — zbývá na konec lyrik, podlehlý a roztoužený. Ale lyrik toho druhu, jemuž jako Goncourtům »viděti, cítiti, vysloviti« bylo vždy devisou jeho umění. Prósa Sovova je tu neobyčejně jemné, v hluboké nálady roztonulé psychické hudby. Básník zná malovati nejen únavnou prázdnotu dnů plných apathie a oblomovské nečinnosti do vleklých šedých par a modré duhy, ale dovede býti časem i praegnantním a ostrým pozorovatelem, »ryjcem prósy na jemných kamenech«, dle slov Gautierových. Vzácné čistoty nabyl tu Sova v umění klásti nemožné křiklavé barevné skvrny v stylovou harmonii. Chvíle opuštěnosti jsou takovou vzácnou pièçou náladového zladění i psychologie.

Také Ivův román má největší předností silný, lyrický dech. Je vám, jako byste se brodili čistými záchvěji proudícího vzduchu, čtete-li nejšťastnější náladové partie Sovova románu. Historie je zcela prostá. Mladý muž, více snivý, než schopný v životě něco rea-



lisovati, zamiluje se do ženy, v níž je méně snův, ale za to více schopnosti do skutečnosti promítnouti své touhy. To je tragika celé práce. Závěrečné partie románu jsou v tom vzhledě jedinečnými. Zatím co Ivo jako sladký hoch spřádá intimní, opojně růžové amourésnosti, ve Štěpánce vzrůstá nový, mohutný svět volného, uměleckého působení. Ne k rodinnému krbu, kde by náležela jedinému muži, ale do dalekého světa, kde by jako umělkyně náležela všem, vede ji touha. Proto odchází od Iva, jenž byl takovým sobcem, že chtěl jen pro sebe míti její sladkou bytost. Odklízí si jej s cesty, muže-slabocha, jenž chce brániti rozpětí její bytosti, vzrůstu její individuality. Proto mu uniká, jeho veliké, upřímné, ale zároveň slabošské a sobecké lásce. Štěpánka je nejzajímavější postavou knihy. Je v ní trochu již z nové ženy, jež není karikaturou, jako dosavadní repraesentantky emancipace, ale jež hledá životního cíle, stejně jako muž, v tom, aby uplatnila své vlohy. Rovná s rovným, chce v životě jíti s mužém, ne již jako podřízená státi vůči svému veliteli, muži. A poněvadž v Ivovi našla Štěpánka muže starého ještě názoru na ženu, odchází od něho za velikými touhami do světa. Jest veliký prospekt v závěru románu, třebas nebyl dosti vyzdvižen. Ale stačí, že tu je. Sovův román nezůstal pouhou erotickou episodou, milostnou intrikou. Je podbarven tragikou názoru nejen dvou rozdílných povah, ale zároveň dvou rozdílných světů.

V Ivovi světa staré generace, ve Štěpánce nové generace. Nesmí mýliti, že z Iva autor učinil sem tam mluvčího moderní generace. Je to jen nátěr, trochu získaného, osvojeného názoru. Ve Štěpánce je to však názor života, vnitřní přesvědčení, sám základ jejího bytí. Ivo je typ přítomného českého člověka, odvážný snivec, ale slabošský, nemohoucný člověk. Je velikých slov, ale malých činů. Štěpánka je povahou kontrastující co nejsilněji s Ivovou povahou. Je málomluvná. Více přemýšlí, než mluví. Jak překvapujícím, rázným činem jest její násilná rozluka s milencem, jenž sobecky se věsí na její bytost, by ji k sobě ještě strhl před počínajícím rozletem! Tyto strany Sovovy knihy jsou kresleny pevně, s jemnou, nevtíravou psychologií.

V rozvoji české prósy uhajuje Sovův román důležitého místa nejen ryzí lyrickou intonací, tak vzácnou po únavné próse posledních dnů, ale též ideovou perspektivou. Hlavně pak má zájem postavou Štěpánky, jež je úplně novým zjevem v šabloně ostatní produkce, znající dosud ženu jako živel passivní, jež však vidí ve Štěpánce poprvé ztělesněnu ženu, v níž dřímou veliké touhy a povzlety.



VILÉM A ALOIS MRŠTÍKOVÉ

Románem Santa Lucia projevil Vilém Mrštík nejryzeji své artistní snahy. Obsah je zcela prostý. Student brněnského gymnasia, Jiří Jordán, celou svou bytostí touží po Praze. Všechny sny a touhy projektuje do jejího fantomu. Když splněno jeho přání, a jako absolvent přichází na universitu do Prahy, nepřipraven, v cizím nepřátelském ovzduší hyne bídou. Klesá pod tíhou osudu a umírá v nemocnici. Praha jej zničila. Zachovala se k němu nemilosrdně. V Jordánovi chtěl kresliti autor typ — a spolu obžalobu sociálních poměrů chudého studenta. Proto akcentuje tolik různé momenty: falešnost gymnasijní výchovy, bolestnost živořící malé existence ve víru velikého města, odpor k triviálnímu prostředí, kde musí student žíti, a kde lze jen zakrněti, za nízkých požitkův a vášní, v ovzduší kouře a piva. Ale Jordán je postavou příliš

konstruovanou, aby byl typem. Již jeho romantická, chorobná touha po Praze je výjimečnou. Citlivou sensitivností, s jakou se dívá na Prahu, je kuriosem. Jeho kultus Prahy po umělecké, pittoreskní stránce je příliš výstřední a chorobný, aby se mohl zdáti typickým. A tak celá Santa Lucia působí dojmem výjimky spíše, než přesného popisu reality. Její cena jest ve stránce deskriptivní. A ta jest nádherná. Temperamentním, vervním stylem, do nejmenších podrobností líčí Mrštík realitu. Ale není to přesný, inventarisující popis. Mrštík z reality vybírá předměty, jež působí určitým dojmem na nitro reka — a líčí je vzhledem k psychickému stavu toho, jenž se na ně dívá. Román je subjektivně dojmový spíše, než suše a hole popisný. Aspoň ve svých nejlepších partiích. Tam, kde je popis pro popis, jako na př. při líčení divadelního vlaku do Prahy, je partie vzdor vší líčené živosti mrtvá, ze společného celkového toku románu jako vyňatá. Touto vadou trpí také jiná, interessantní jinak, Mrštíkova prósa, Perla jižní Moravy, líčení lednického parku, z oné řady drobnějších prací jeho, shrnutých pod tituly Stíny a Obrázky. Je to nádherný malířský kus, ale ztrnulý. Jako by malíř, chtěje co nejjemněji zladiti nanesené barvy, zapomněl, co vlastně chtěl kresliti. Mrštík tu klade tón vedle tónu, běl vedle červeni, modř vedle zeleni, nach vedle hnědi v opojnou směs žehnoucích barev. Ale zapomněl, že nechtěl býti reporterem



barev, že chtěl líčiti rozkoš své duše z barev, ze smyslů drážděných vůněmi, světly a liniemi zanícenými v slunci a sděliti se o tento hod také se čtenářem. Zde platí kategorické slovo Zolovo, popis pro nitro a ne popis pro popis. Autor má líčiti vzhledem k psychickému stavu, by líče svět hmotný, popisoval zároveň svět vnitřní. Zola z toho důvodu odmítá na př. Théophila Gautiera, že popisuje, jen aby popisoval, beze vzhledu ke člověku. Že jest jen malířem, maje pouze slova, jako malíř, který má pouze barvy. Nechut to ovšem vysvětlitelná, kdo srovná studená líčení Gautierova s temperamentním popisem Paradou v La Faute de l'Abbé Mouret nebo paterý pohled na Paříž v Une page d'amour, pětkrát opakovaný pokus chytiti v úzký rámec kapitoly panorama výhledu na obrovské město. A ještě jinou vadou kazil Mrštík často umělecké účinky svých drobných prós. Vezměte na př. skizzu Za bílé noci. Jsou v ní dva živly: Babuška a Martin, kteří si dali dostaveníčko a — autor, který přišel, aby nechal milence milenci a popisoval krásy bílé noci. V Stínech dominuje většinou povídkářská routina. Počátek románu měl snad a mohl býti psychologickou pitvou. Ale tak, jak práci autor presentuje, je to jen genre. Vše jest naskizzováno ne snad v toku evolučního procesu, ale v seřetězených faktech bez vnitřní spojitosti. Ne tedy reprodukce zjitřeného nitra, raněné duše, šlehané zžíravým lijákem

vlivů mučivého prostředí, reprodukce rozvoje bolestí. Ale kronika bojů, končící se vnějším a dějovým effektem. V Slečně Emmě rysován je psychologický proces lásky splavené a smyté, poslední kouře a ohně vznícené vášně, zdušené zchátralostí prostředí, kde se hrdinka skizzy pohybuje. Ale je kreslen jen v konturách čistě vnějších. Je tu plno drobnomalby, o níž platí slovo Balzacovo, že ne všechno, co je pravdivé a reální, je už proto také umělecké, a že právě talent autorův projeví se tím, že z pravdivého najde a vybéře to, co připouští poetické zpracování. Flaubertovo: Dívej se na předmět tak dlouho, až na něm uvidíš, čeho nikdo nevidí — platí tu v celé paradoxnosti svého tvrzení. Nejedná se přece v umění o to, aby předměty byly viděny tak, jak je může kdokoliv viděti. Jedná se přece hlavně o to, by umělec na nich vypostřehoval to, co uchází obyčejnému zraku. V umění nejedná se tedy o kopii skutečnosti. Jedná se o to, vyřešiti charakteristické zvláštnosti z ní samé. Viděl-li prostřední kritik Ztracený ráj Ludvíka z Hoffmannů a vykřikl-li s úžasem: Ale to přece není ráj!, byl to největší kompliment, jejž mohl malíři učiniti. Neboť až dosud zobrazován byl »ztracený ráj« usměvavou pestrostí květinového sadu, s andělem, jenž plamenným mečem vyhání z brány ráje praroditče, dvě bílá a růžová, makartovsky sličná a souměrná těla v tragické a ztrnulé póse, Adama a Evu, pozbyvší mi-



losti rozhněvaného Jehovy. Ludvík z Hoffmannů zabýval se však motivem tak dlouho, až jej nakreslil, jak ho nikdo nenazíral: v tvrdý dojem stydlých zelení a modří postavil dvě vyssáté, vychrtlé, zhublé a zmořené postavy: Adama a Evu. Po hříchu. Okusili ovoce poznání. Otevřela se jim perspektiva bídy a smrti. Malíř naznačil vychrtlostí jich zjevů celou beznadějnost jich duší. Pročež třeba míti pozor: uslyší-li se zase někde výkřik: To není umění! To není poesie! — může se s jistotou souditi, že se tam prostřednost setkala s grandiosním uměním, s novým pojetím, s odvážným dobyvatelským názorem.

Toho všeho nemá však Mrštíkova idylla jara a lásky, Pohádka máje. Je to nejrozsáhlejší jeho práce, ale nedostihuje Santy Lucie. Ríša, utápěje v Praze v pitkách a nočních potulkách svou svěžest, od tohoto života odtrhne se násilně útěkem na venek, kde pozná Helenku a zachrání se kouzlem její ženskosti. Ale tato láska traktována spíše se stanoviska biologického, než psychologického. A je líčena i do nejvšednějších detailův, a to ne snad pro detaily samy, ale zdá se, že právě jen pro jich všednost. Duševní činnost Ríšova jest minimální. Žije spíše animálně. Je příliš málo psychicky charakteristického u něho. Žije příliš průměrně. I Helena je zcela tradiční dívčí postavou. Nic hlubšího není v ní. Je samý povrch, samá psychická primitivnost. A tak celý poměr Ríši k Heleně s psycho-

logického stanoviska je bez zajímavosti. S deskriptivní stránky ožily však v Pohádce máje některé nejlepší stránky Santy Lucie, jejich žhavý kolorit a temperamentní verva. Jako koloristní talent par excellence osvědčil se tu opět Mrštík. Poesie oživené hmoty tak příznačná na př. Zolovu umění, zpívá tu v málo odstíněných sice nuancích, ale schvacujícím lyrismem, vzácnou prudkostí.

S bratrem svým Aloisem Vilém Mrštík vydal společně knihu Bavlnkovy ženy a jiné povídky, samostatnou prací onoho jsou Dobré duše, »moravské obrázky«, jak je autor označil. Je to řada charakteristických postav z moravských vesnic, kreslených do nejmenších podrobností. Ale kreslených více liniemi, než barvami, rysovaných spíše, než malovaných. Tím se liší Alois od svého bratra Viléma. Z věci, již líčí, vybéře řadu ostře vypozorovaných podrobností a v krátkých větách je vedle sebe položí. Ale nespojí jich v celkový dojem. Toho nechává čtenáři, aby si vše doplnil. Někde však vybéře detailů příliš mnoho. Stačily by dva, tři. Kresba roste nad potřebu. Jinde vybéře podrobnosti nedosti vhodné. Čtenář má pak dojem necelosti, nejasnosti. Zde není kresba ještě dosti pevnou. Ale i při tom zdařilo se autorovi několik stran neobyčejně šťastně. Tak hospodské scény v Kontraktech. I jiné. Alois Mrštík mimo to je větším auditivem, než Vilém. Má vůbec více smyslu pro zvuky, než barvy.



Vždy aspoň, líčí-li, více slyší, než vidí. Příroda je mu koncertem všemožných zvuků, jež ostře rozlišuje: »Koruny stromů zašuměly,... z daleka zahvízdnul vlak, v letu zapláčali holubi, na blízku z meze vyhrkly koroptve,... v žitě zatípali mladí skřivani...« Tak i jinde: »Přeletěla bzučící moucha. Hodiny zahrčely a odbily devátou. Ve tmě slyšeti bylo šustot ...tiché vzdechy... a venku rachot vozu...« Tato lačnost zvuku je tak vyvinuta, že si zvuky uvědomuje i tehdy, scházejí-li. »Strašné vedro ubíjelo každý zvuk. Bylo mrtvo, mlčel i hmyz.«

V dramatě pokusil se Vilém Mrštík Paní Urbanovou, s bratrem Aloisem Maryšou. Obě dramata, stejně jako romány, mají kombinační dějovou linii co nejjednodušší. Za to jsou rytmována temperamentem autorovým, rozvíjejí se ze sebe, varem svých smyslův a své krve. A zase prostředí tu hraje úlohu hlavního faktora. Jednotlivé postavy jsou určovány a řízeny jeho vlivy. Žijí málo vnitřně, více animálně. Jsou pod vlivy kollektivního života, z něhož se nevymaňují, aby mohly žíti svůj, odlišený život.

Málo jest ideového v díle Viléma Mrštíka. Jeho talent je více smyslný, krevnatý, nervově robustní. Jeho síla je v bezprostřednosti, v plné a bohaté vnímavosti, s níž se blíží vnějšímu světu, spíše, než v malbách

světa vnitřního, v psychologické sondaci nitra. Je talent po výtce deskriptivní. Popisuje i tam, kde se snaží vystihovati duševní procesy. Jeho dílo má zásluhu, že první u nás se odvrátilo v próse od dějové kombinačnosti a na práci romanciera položilo požadavek dojmovosti a vystižení evolučního toku života.



RŮŽENA SVOBODOVÁ

V kresbě ženských typů je největší umělecká přednost prós Růženy Svobodové. Nietzscheovo »Mulier taceat de muliere« uvádějí její práce ad absurdum. Jsou daleky papírovému světu nemožných duší a nemožných citův ukládanému v knihách, jichž stránky mají vlhnouti slzami krásných, vášnivých dam. U Růženy Svobodové žije žena ve všech svých pósách i upřímnostech, ve své něze i drsnosti. Je líčena, jak se jeví zraku psychologovu. Šlape nejen po růžích, ale jde také blátem všedního života. Mnoho tu jest ovšem, co potvrdí Nietszcheovo »Entzauberung des Weibes«. Mnoho závojů kleslo. Mnoho pudru a líčidla setřeno. Ale žena je za to vystihována s přísnou opravdovostí umělce.

Křehkým lyrismem prosycen byl první román R. Svobodové Na písčité půdě. Líčil zklamané illuse naivní, světlé duše

dívčí, vytržené z duhových snův a vsazené doprostřed hanebné prostituce manželství. Byl zároveň velikým výsměchem reálného. Kde autorka musila líčiti skutečnost mimo jemný, dojmový život své hrdinky, činila tak s pitvornými zkřiveninami a s krutou parodičností. Také další knihy autorčiny zachovávají ironického reliefu oklamaných snův a podvedených touh. Všechno je v nich citově podmalováno. Realita zachycována je ne v popisné, střízlivě šedivé šíři, ale v zhuštěné essenci a v subjektivní intonaci, jak buď vábí a fascinuje, nebo podrážďuje a zklamává lyrickou duši, tesknou, melancholickou, nebo hořkou a unavenou. V Přetíženém klase zachytila Svobodová ženu, jež zdá se býti pendantem k Turgeněvovu Rudinovi. Z kořene vytržená, se vším a předem se sebou samou nespokojená, nechce se spokojiti slepým fatalismem, passivním oddáním ostatních žen. Chce žíti svůj život a jíti za svými sny. Ale ztroskotá touto vůlí se odlišiti. Hyne svým individualismem, tragikou dítěte doby přechodné, odešlého od starých forem životních a nemohoucího uplatniti své duše, svého citu v nových formách životních. Ztroskotáno je historií prvně oklamaného snu — počáteční akkord truchlého rekviem chřadnoucích mladistvých illusí, jejž rozvinula autorka později až k veliké epopeji zrazené ženskosti, nazvané Milenky.



Mocného rozpětí došel talent R. Svobodové v Zamotaných vláknech. V Marketě nakreslila autorka ženu plnou vášně a hned zase plnou zemdlení, jež je hned energická, hned zbabělá, plná pýchy, aby se za chvíli zlomila, a hlubokého citu, aby hned zase od sebe odpuzovala. Je to žena, žijící svou krásou a shlížející se v ní. Ani sebe větší životní nesnáz nezabraňuje, aby neprohlédla tváře v zrcadle s profilu, která »posice je pro ni výhodnější«. Pohádavši se s mužem, vrací se zase k zrcadlu, by zkoušela úsměvy. Žena, jež zlostně a zuřivě zachází se svými dětmi, v nejbližším okamžiku strojí laskavou tvář, aby se zalíbila milenci. Ve chvíli, kdy bolest vstupuje do její mysli nad marností života, dává vybavovati současně představě vlastní krásy. Vidí svou postavu oděnou nejmilejšími šaty ze zeleného hedvábí, s malovanými stuhami kolem pasu. Krása, pro niž její muž nemá dostatečného pochopení, je to, co ji od něho rozvádí. Má muže, který jí nevidí. Její krása má uvadnouti, nikým nepodivována. Nechce zhasínati vedle něho jako přebytečná svíce. Jest jí líto krásy, která není pro nikoho. Všechny Marketiny představy jsou jako zatíženy fascinujícím vlivem vlastní krásy. Marketa zavírá se do sebe jako do osamělé kaple, by tam po celé dny klečela v extasi před svým zlatým obrazem. A tento egoismus jest její katastrofou. Nechce se přizpůsobovati svému okolí. Její pyšná duše škrtá ze svého slovníku slovo podrobovati

se. Zůstává posléze, po všech dobrodružstvích touhy a extasích pohlavní horečky — opuštěnou, žalující sobě samé svou osamělost zatíženým hlasem, smutným a šerým. Ony závěrečné stránky románu, kde Marketa se zklamanými illusemi přichází na zámek Benešových umřít, mdlá, životem sklácená jako větrem zpřehnuté stéblo, ani mladá již, ani krásná, troska bývalého já — dýchají suggestivně marným, úzkostným a v šeru splývajícím smutkem.

Proti Marketě, proti narcissismu její duše, s jistou tendenčností kreslí autorka postavu Heleny. Ta nedovede ničeho jinak nazírati, než pod samými dekoračními, růžovými obláčky. Je to skromná pasačka svých illusí, takového pokojného hejna hus, které nepotřebují prutu, neboť jejich cesty jsou vždy tytéž. Rozumná, klidná bytost, v níž jest hodně dávky dobré pedantičnosti, jíž se tolik Nietzsche posmívá u ženy. S mužem svým je neustále »v názorech za jedno«. Není vůbec odporu nějakého schopna. Její duše jest, jak to Marketa charakterisuje, stále »uklizená jako prádelník«. Jedná s Marketou jako se špatně vychovaným dítětem. Stále chce reformovati její manželství. Chce opravovati její duši jako hodiny, které se předběhly nebo opozdily, a nařizovati je podle svých. Proti Marketinu ženskému egoismu staví ženský altruismus. Nereklamuje pro sebe svobody mužů, jako Marketa. Ví, že pro ženy není určeno než poddanství. Není třeba býti



velice milovanou, ale je třeba mnoho milovati. Kdo nerozdává a čeká, od chudoby srdce umírá. Žena má býti jako karyatida u vchodu paláce. Tak němě má nésti své jho. To jsou její názory. Marketa je posměšně zve »naučenými recepty na ideální zavařeniny«.

Románem mihne se ještě jeden zajímavý typ ženy, Steinicová. Ale ta je skizzována více v pozadí, v samých stínech a šerech. Dáma velikého světa, žena bohatých estetických zažitků, jež pochopila emancipaci jako absolutní samostatnost, býti takovým sluncem, které hřeje a svítí samo pro sebe, o žádné lidi a ohledy se nestarajíc. Vyjde si, kdy chce a zajde také, kdy chce. Život jest jí divadlem krásy. Ochutnávati života, jako se mlsají cukrovinky, těkati s květu na květ, zde setříti trochu pelu, zde sebrati trochu vůně, takové diletantní labužnictví znamená jí žíti. A ne mysliti na zkázu všeho, pojímati život tak tragicky, procházeti jím jako hospitalem plným nemocných a umírajících. Život jest jí ozářené, skvělé jeviště, kde třeba svou úlohu co nejjemněji, nejdistinguovaněji odehráti. Žíti krásně a harmonicky — to jest jediný úkol a jediná morálka její duše. Nepodrobuje se světu. Sama si podrobuje svět. Žije život jako velikou umělou a ideální fikci, raffinovanou a illusionistickou hru.

Vzájemná reakce těchto tří osob na sebe tvoří jádro románu. Zamotává vždy spleti-

těji jeho vlákna. Ostatní osoby stojí k nim pouze v poměru passivních statistů. Dobromyslný šosák Beneš, enthusiastický umělecký dilettant Röger, romanticko-skeptické mixtum compositum, jež si říká Berger, unášející jedny ženy, aby šlapal brutálně po druhých, postavy dětí, Thea, typ ženy ponížené v prach a ještě líbající důtky trýznitelovy — všechny tyto postavy vystupují episodicky ve veliké tragedii ženského srdce, jíž je historie Marketina, v té sporné, složité a temné hře zlomených sil a hazardní odvahy.

Milenkami dovršila Růžena Svobodová své artistní snahy. Řada žen oživuje v románě jejím. Žen melancholických a úsměvných, passivních a odhodlaných, mimo život odešlých a s životem se bijících — polofiktivních a polorealistických, ale vždy pravdivých. Myslím: umělecky pravdivých. Není žádná dominující hrdinkou knihy. Jsou všechny hrdinkami. Všechny jsou účastny martyria, jež se zove »ženství«. Malva, těkavá, za požitkem jdoucí a jemu všechno obětující, stylisující si život v třpytivou, oslňující divadelní hru, umírá, když jí zestárlou zhrdl poslední milenec, za raffinovaně sestrojených effektů sebevraždy. Marie, passivní, životem odmítnutá, projde jím neslyšně a zvadne hluše, jak květ u cesty poprášený, nohou sešlapaný. Ryčinka, cit, nic než cit, odhodlaná k obětem, žijící láskou,



jež chce býti velikou jen ve své poslušnosti, zlomená odchodem milence, jenž jí byl fixní ideou. Emma, pevná, nezvratná touha býti především sebou samou, vytvořiti ze sebe a svého života jednotný, umělecký celek, chce žíti krásně ne pro jiné, jako Malva, ale pro sebe samu. Aglaja, ubohé,' malé dítě, tolik milující lenošného uměleckého požitkáře, jde s ním na smrt, prostě, oddaně, jako z nutnosti. Ty všechny mají tolik touhy po štěstí, ale mimo Emmu tak málo odvahy přijati je ze své vlastní ruky. Čekají spásu od muže, z jeho vlivu. Chtějí si je zasloužiti, obětujíce všechno, co je podstatou jich bytosti. Ale umírají zrazeny, ať už zadušeny nemožností dýchati v těžkém vzduchu zklamání životního, ať otráveny, jako Malva, perversními, raffinovanými jedy marného požitku.

Je mnoho, co se bude zdáti irreálním v románě R. Svobodové. Tak hned sebevražda Malvina, sebevražda Quida a Aglaji. Ale nesmí se zapomínati, že autorka nechtěla kopírovati skutečnost, ale že ji chtěla transponovati do básnické fikce, pamětliva výroku Flaubertova, že umělec nemá býti kopistou, ale zvětšujícím zrcadlem života vnějšího. Nechtěla než jistými exklusivními doklady demonstrovati svou myšlenku marnosti heroismu milující ženy. Vzácné, jako všude, je psychologické umění R Svobodové. V něm dovedla autorka vyzdvihnouti celé temné a nejasné dno duše ženy a vystihovati stadia, jimiž

probíhá vášeň. Chytá složité a rozvíjející se, alogické, zmateně se třesoucí a pomíchané psychické stavy, ukazuje rozbouřené a hluboce plynoucí toky duše lidské s takovou určitostí, jak toho má málo stránek ostatní mladá prósa. A jedním z největších kouzel jejího umění jest dikce. Dovede najíti resonanci a pro nejsilnější vzněty a city nejsilnější výraz a nejhlubší slovo. Je schopna přeliti autorčinu emoci v duši čtenáře, sděliti se s ní o ni.

Způsob, jakým R. Svobodová pojímá konflikty svých prací a traduje svá románová dramata, je daleko od běžných, šablonovitě erotických námětův. Jest opravdově, s ryzí oddaností studován a tříben na zřejmě podivované poesii ruského románu, předem Turgeněva. Ale má samostatné akcenty všude tam, kde blíží se reálnému a skutečnému, k životu a k jeho evoluci. Stává se hluboce procítěným, kde nejde tak o styl, jako o vášnivě subjektivní pravdu. Tam pro autorku nemá zájmu pouze hra paprskův a směs oživených barev. Pak také ji nese rytmus krve a vzkypělá touha, nebo rve a dupe zklamaná, zrazená illuse jako ty bytosti, jež líčí. I píše v takovém tónu vysoko vzneslém, světelným lyrismem zpívajícím, partie, jež zůstávají nezapomenutelny.



JOSEF K. ŠLEJHAR

Všechny práce Šlejharovy nazírají s pessimistického stanoviska na život. Autor jich vidí v životě jen různé variace zla, útrap a zločinu. Všechno v něm mění mu se v těžký přízrak, dusící až k šílenství. Při tom užívá umění jeho nejvypiatějších sensací. Útočí prudce na nervy. Vzbuzuje přímo materielní, tělovou hrůzu. Všechno v životě zdá mu se napojeno zlověstným fluidem, pod jehož vlivem jsou lidé neodvratně puzeni k zločinu. Věří v absolutnost zla. Jak mučivým pocitem působí podrobně líčené martyrium dětské duše v Kuřeti melancholiku, až k mysticky vyzvednuté scéně, kdy neživé zející předměty a pronásledované zmrzačené kuře jsou jedinými svědky dětské agonie. »... Z lišt vnikal sem odlesk večerní... Světelné veřeje nabývaly rozměrů. Prostor zdál se jimi pozvedán, mželo to jako kovový poprach. To

nebyla nyní sláma, a na slámě neležela to tvář v agonii. Byl to zcela jiný, jakýs zářný mystický zjev...« Vezměte sujety Dojmů z přírody a společnosti: Tulák mučící psa, že mu vychlemtal mléko, donucený pak před týmž psem se plaziti, by ho vojíni k výjevu se nahodivší neoběsili; a narážející zmořené zvíře na kůl, aby sám byl zase vrátivším se vojskem za trest oběšen (Dva okamžiky); trhan za třeskutého mrazu s dítětem v náručí vyštvaný rozlíceným psem ze stohu, kam se byl ukryl, by nezmrzl (Ve stohu); mrzák škrtící svou věrnou ošetřovatelku, že zaspala a zapomněla jej od deště ochrániti (Před jarmarkem); rozzuřený staroch podřezávající větev, na niž se dítě před jeho hněvem vyšplhalo, a svrhující je do propasti za to, že mu pustilo dvě srnčí mláďata z chléva (Srna); zbědačelý starý sedlák, všemi posmívaný, dětmi kamenovaný, sbírající kůrku olízanou psem, by ji hladově zhltil, a vyštvaný s pole, kde si chtěl shledati zbylých brambor k snědku (Na vesnici); nemocná, celou rodinou zanechaná osudu v pusté chatě a teď tam bídně umírající (Zátiší); dítě vlastním otcem vyštvané do lesa, v řev a hrůzu strašlivé bouře (Matka) — to všechno líčeno s takovou oživenou scenerií, s tak grandiosní tíhou snesené lidské bestiality a zmračené, zvrhlé posupnosti, že otřásá nervy a ohromuje. Je cosi demonstrativního v tomto dlouhém průvodu křičících útrap a lomozících bolestí,



vypočítaně nápadného a effektního. Bída a zločin jde tu na slunce, místo aby se tajil v zapadlých, tmavých koutech. Rdousí na ulici, místo někde v podkroví nebo ve vlhkém, plesnivém sklepě. A to ruší, tato úmyslnost, vypočítanost autorových effektů. Výmluvnost autorova trochu ničí kouzlo důvěrného spolupracovnictví mezi čtenářem a autorem. Čtenář má z autora místo intimného spolucítění trochu »dojmu akrobata« — jak to zironisoval jednou Barbey d'Aurevilly. Šlejhar také v dalších svých pracích, tak hned v knize Co život opomíjí a hlavně v Zášeří krbu, hleděl se vymaniti z této effektnosti a šel více do nitra, k principu zla v duši lidské. Líčil více interní hrůzy, strašlivé otřesy psychických stavů, než vnější křiklavě dissonanční lidské krutosti. Tak na př. Musí se obveselovati je líčením zla, jež přichází z nitra a marně se chce ohlušovati strojeným veselím ze zevnějšku. Nejfrappantnějším dokladem autorova obratu je však Havran, pièça ryze interní, líčící muka drásající nitro mladého muže mučeného životem až k tmám šílenství a smrti. Z knihy V zášeří krbu upoutá líčením visionářských vnitřních hrůz zvláště pièça Ve mlhách březnové noci, mísící tóny podvědomí s mysticko-kosmickými vidinami. Líčením zla a bídy Šlejhar nechce nikterak vyslovovati jen svou osobní bolest z utrpení. Vida zlo v životě, raněn jím, chce se zlu vstříc stavěti, jemu odporovati, z principu,

z důvodův ethických. A poněvadž jsme zlu tak již uvykli, že nás nepřekvapuje, podtrhuje jeho významnost. Úmyslně je činí tmavším, děsnějším a dává mu křičeti dissonančnějšími výkřiky, aby vzbudil pozornost pro zlo a bídu ztajenou, ale stejně drásající. Nic není tak málo u Šlejhara vyvinuto, jako jeho osobní cit. A nic není tak mohutně vyvinuto, jako jeho soucit s druhými, v bratrství bolesti. Jde až k mysticismu, v pojetí jednotného osudu veškerenstva, člověka, zvířete a hmoty. Cítí, že osudy všech jsou jednotny, že »my všichni jsme: lidé i němá tvář i mrtvá hmota«, jak to cituje v mottu ke Kuřeti melancholiku. Je cosi religiésního v tomto názoru Šlejharově, religiésního bez Boha a dogmat, ale s essencí každého náboženství: cítiti křivdu bližního a nevzpomínati své vlastní, milovati bližního svého více, než sebe samého. V tom smyslu je dílo Šlejharovo morální. Jest i křesťanské, přijme-li se definice, jak ji vyslovil Paul Desjardins o novokřesťanství ve Francii.

Šlejhar není ve svých pracích psychologem, jemným znatelem nitra. Je bez introspekce psychické. Nelíčí také nikde duševních pochodů, psychických evolucí. Co podává, líče nitro, jsou vlastně popisy fysiologických stavův, účinky duševních stavů na nervy individua. Tedy v posledních důsledcích stavy vegetativní a ne intellektuální, stavy těla a ne stavy nitra. Popisuje více utrpení fysická, než duševní. Není



psycholog, je naturalista. Také líče přírodní nálady, zná vždy jen dva tóny příkrých kontrastů: třeskutý mráz a rozpálený žár, neprostupné černo a hořící červeň. Ostatní jemná stupnice barevná a pocitová mu uniká. Ale umí se zvláštní reliefností vyrysovati hlavní kontury a linie, promítnouti hlavní dojem líčeného předmětu. Čtěte na př. líčení západu slunce v Kuřeti melancholiku. Koloristně je to vlastně jen chaotické malování rudí do rudi. Ale jak sytě dovede Šlejhar za to vylíčiti kontury pozorovaných předmětů: »Týž hmyz nad cestou, týž člověk, co tu šel, totéž stavení, co tupě ze základu se pozvedalo, všechno zaplanulo a nabylo vzhledu mystického. I v samu zem zdá se vnikati světelný rozruch, jaksi ji rozvíraje, zhlubuje...« Celé Šlejharovo dílo originelně odlišuje se od ostatní české tvorby vážným, přísným názorem životním, třebas byl bez ideových perspektiv, a nepoddajným stylem osobitého skladu slov a úporné, nehudební tvrdosti.



KAREL HLAVÁČEK

První kniha Karla Hlaváčka, Pozdě k ránu, zarazila exotickým parfumem. Básník šel těmi »věcmi nesouvislými a sladkými« příliš proti vší tradici a šabloně. Vykládá stručně raison d'être knihy v předmluvě: chtěl chytiti »vše sublimní, tajemné, anemické a bázlivé v delikátní mystifikaci, v ironii a v hřejivou intimitu«. Chtěl »rozšlehnouti v několika příbuzných duších krátkou modlitbou Maga vzácnou a tajemnou náladu zakletou ve dvě slova: pozdě k ránu«. Kniha je čistě náladová. Není vlastně než variací jediné nálady. Jest úzké, stísněné její pole. Ale tím bohatěji až do nejposlednějších, sotva znatelných záchvěvův autor propracoval obmezený výsek, jejž z psychického života zachytil. Jeho kniha je náměsíční, hypnotisovaná. Jediné stavy psychické, jež autor zná, je nedospalá, mdlá touha, chorobně jemná

mdloba, tíživá, neurčitá závrať. Síla, eruptivnost, prudkost — to všechno je této poesii cizí. Nejistota dálek ji děsí. Vědomí, že roste, vykvetá a zraje marně, ji tísní. Sordinami tlumí chvění příliš silných drátů. Obrazy, jimiž Hlaváček přeplnil svou knihu, nedbají logické spojitosti. Každý působí sám pro sebe, vlastní, osamocenou suggestivností. Zvony znící slabě vodou ze zatopených měst, chorobná kontura měsíce v zrcadle řeky, údol dědičné Anemie, kde před věky vše vybledlo, a vzduch je prořídlý, osamělé paláce, melancholické lesní rohy, zavřené kostely, mrtvé chodby, propadlé samoty se smutnými dvorci, pusté provincie, hlasy cizích poutníků v tmách, — to všechno působí tesklivou monotonností, zšeřenou a podmračnou vysílenosti. Křísí hlubokou modlitbou Maga z tajemného zakletí duše sen a přízrak.

Bylo by nedorozuměním vytýkati poesii Hlaváčkově illogičnost. Hlaváček jest autor, jehož látkou je sen, přízrak, hallucinace, tedy samé prvky psychické, jež jsou protivou všeho rozumového, logického. Nitro zmítané subtilními záchvěji psychy, mučené ekstasemi, horečné, chorobné, se zeleným, fosforečným leskem rozkladu, zžírané potlačující a umrtvující touhou, není schopno střízlivé úvahy, rozumové spekulace, počítající logiky. Je to stejné, jako japonského umělce dekoračního a stylisujícího je vzdálena realistická, přesně kopírující čára tam, kde mu se jedná o stylisaci,

ne o kopii skutečnosti, o fantasii, ne o realitu. Hlaváček je z těch, kdo nejen zevně, co se stylu týče, ale také vnitřně japonisují. V jeho duši rozšeřují se veliké, pouze jemu náležící, nikým dosud nespatřené tiché noci s bílými, naivními měsíci. Jako umdlení, vzlétající ptáci nanášení pozorně stříbrným lakem nad větvičky čaje do koptovaných pozadí v několika úderech štětce, vyvstávají tam subtilní, třesavé nálady a plní psychickou krajinu tajemnými šelesty. Je to všechno tak exotické a vzdálené. Má to kouzlo cizích zemí a vegetací. Hledám nových vůní, obsáhlejších květů, nepocítěných rozkoší, — ta slova Flaubertova z Pokušení svatého Antonína mohla býti i heslem Hlaváčkova Pozdě k ránu.

Kniha, ač je plna detailů přírodních, krajinných, není knihou »přírodní vůně«. Můžete ji projíti celou a nenajdete tam jediné stopy, kde by Hlaváček zachytil přírodu nebo přírodní náladu prostě, tak, jak je. Hlaváček není člověkem »přírody«. Studuje ji, odtud jeho detaily krajinné a přírodní, ale ne, aby ji vystihoval, ale aby na základě toho, co v přírodě nachází, stylisoval a tvořil to, čeho tam nespatřujeme. Pracuje přírodou proti přírodě, jako umělci japonští. To, co se řeklo o Goncourtech, že v přírodě neviděli než to, co mělo vztah k umění, a bylo vzpomínkou na ně, platí též o Hlaváčkovi. Jeho příroda jest umělá, stvořená, vysněná. Je to příroda, která je stylem a ne realitou, jako jsou styli-



sací tušové skvrny mraků na zlatém laku japonerií, jimiž se proplétají lomené, roztříštěné kontury nemožných stříbrných volavek, vzlétajících z bizarně rozčeřeného a do nemožné výše a šíře rozlitého jezera.

Bylo by však omylem odhadovati talent Hlaváčkův. ač je ve svém základě passivní, více jako talent formalistní. Nesmíme hleděti na něho jako na výrobce delikátních a drobně řezaných hraček a malovaných porculánů. Jeho mlčelivý, zšeřelý, tesknými vodami zatopený kraj zní hlubokými hlasy rozhovořených, v tmavé a mrtvé dálce pohrobených zvonů psychických. Hlaváček je nejen bizarní stylista, ale ještě více melancholický sensitiv, subtilní, v tajemné šelesty roztřesený, ve vzdálenou hudbu jemných drátů rozechvěný vnitřní a intimní básník. Síla, eruptivnost, prudkost jest poesii Hlaváčkově cizí. Jeho poesie jest deprimovaná, stísněná. Místo světla miluje odlesky, místo prudké barvy pouhý její odstín, místo blízkosti dálku, místo přítomnosti minulost a zašlost, místo požitku touhu a místo života smrt. V tyto závěry lze vyrysovati logiku, ideovou strukturu druhé knihy Hlaváčkovy, Mstivé kantileny.

Mstivá kantilena — vzdor názvu mimoděk suggerujícímu zcela jiné nálady — není knihou ducha výbojného, životem rozdrážděného a za utrpěné rány mu

se m s t í c í h o. Jest to kniha m d l o b y, d e p r e s s e, r e s i g n a c e. Jako plod tohoto duševního ustrojení najdete tu útočiště všech lidí n e b o j o v n ý c h, p o r a ž e n ý c h ž i v o t e m, s l a b ý c h a z k l a m a n ý c h: i r o n i i. Ironii, úsměv podzimního slunce nad zvadlými listy. Ironii, veselost těch, kteří se již nedovedou smáti. V tomto oxymoru, myslím, nalezena dosti široká formule, aby dovedla vystihnouti plně psychologický i artificielní význam talentu Hlaváčkova. Ironie — to je plod chorobné c i t l i v o s t i, n e m o c n é v ů l e. Zklamané illuse lásky diktují básníkovi posměšnou balladu o sličné Manon, »spíše hladem, nežli nudou slabé«. Jeho stísněné sociální postavení nalézá ironickou hrdost, že si přisvojuje patheticky směšnou posu mstícího se geuzovství. Jeho hlas, jenž se dlouho marně a vroucně modlil, intonuje teď lstivé kyrie plné nucené absurdnosti za »mladé ženy lysé, jež dlouhou bázní neplodné se staly.« Jeho horká a chtivě vzpiatá a pak najednou oklamaná touha zpívá »chraplavým tenorem« teď, kdy »zašel ospalý měsíc, a lancknechti usnuli«, posměšný refrén krysaře. Zpívá jej za poklusu »herky vychrtlé, herky zpocené, herky hnusné....« A pak najednou, v nahé prostotě, objeví básník psychické dno, z něhož se vyzdvihly tyto posměšné revolty ducha, nenávistné grimassy a zhrdající invektivy:

Již mrtvo vše, již mrtvo vše, kraj ani nezavzdychá —
A marno vše, a marno vše, — ten tam je vzdor
a pýcha...

— — —

Po polích sirné plameny nad mrtvolami svítí —
Oh, moje Manon ješitná, — hle konec, konec žití,
Jen plačte s mojí violou — i její struny cítí:
Neb mrtvo Geuzů království — oh, muselo tak
býti . . .

Zde, když byla zdeptána veškerá aktivní energie, odpor proti deprimujícímu prostředí, zbývá jen jediné: mlčeti. Každé další slovo muselo by se básníku zdáti affektací. Všechny jiné manifestace nitra byly by mu deklamační lží. »Geuzů království« musí býti »mrtvým«. V chrámě jeho duše nemožno již pronésti slova modlitby. Ruce leží vysíleny na varhanách. Nemají odvahy, aby se zticha přiblížily k hořením oktávám a pak zahrály »tichounké impromptu, bázlivé impromptu«, neboť

Vše lhalo tu, všecko. I pižmová levkoje vůni svou
lhala,
I luna, jež kohosi vzbuditi marně se vysilovala,
I veliká, zarostlá ruka, jež k ránu již bojácně spala,
A ryšavá hříva: oh, ryšavá hříva vždy nejvíc snad
lhala.

Zcela správně doveden tu psychický proces, jenž zmítal nitrem básníkovým, ke konklusi zlomené aktivnosti a umrtvené vůle. Čára postupu je zcela přímá: příliš vyvinutá vnímavost k dojmům — podlehlost jim v naprosté passivitě — a následek toho: zničená aktivnost. Tento proces illustrují básně Hlaváčkovy pronikavě: každá vášeň, každý cit zmrtven tu e nihilismem nitra, jež vidí illusorní hru

života vůkol sebe. Když marně chtěla bytost jeho v nádobu svou uzavříti všechny vůně a na své plátno přenésti všechny barvy, rozbíjí posléze nádobu a rve v cáry plátno, poněvadž vidí, že je nemožno býti ukojeným, když všechno posléze hořkne v klam opojených a tím již bezmocných smyslů . . .

Tak logicky dokreslil Hlaváček proces, jejž počal rozvíjeti v Pozdě k ránu, ve Mstivé kantileně: důkaz, jak opravdově žil psychické stavy, jež delikátní a hubené jeho ruce uzavíraly v strofy plné ciselovaných drobnůstek, jemností a uměleckých zázraků vzácných bijouterií, jako drahé, balsamované mrtvoly v bledě stříbrné, dlouhé a melancholické rakve. Tuto fasonu má jedna část veršů Hlaváčkových. Ale básník má ještě jednu notu, tak příbuznou Sattlerovým Novokřtěncům, jež jako dílo stejného duševního ústroje tak vášnivě miloval. Notu pitvorné grotesknosti, zavilého výsměšku, hnusně plvající parodie. Jí děkuje Geuzy za celý rod se mstící, lstivá kyrie za neplodné a lysé ženy, zhrbené krky, zhublé tváře, rezavé vousy, divoké bassové hlasy neurčitých vzbouřenců, pějících chechtavý a výhrůžný chorál, ryšavé hřívy a zarostlé svárlivé ruce oblíbených bezejmenných reků intonujících ironické refrény. I ostatní apparát Hlaváčkovy poesie jest jí inspirován: psi na samotách štěkající, hnaní důtkami z bud, větry kvílící prázdnými podloubími měst o půl noci, lancknechti, bě-



houni, sedláci, krysaři s ohlodanými koženými zástěrami, tlustí biskupové, vychrtlé herky, přivázané na liščí ohony, celý suggestivní apparát plný antikvitního a středověkého kouzla. Vše to evokuje zdáli a neurčitě, splývavě výjevy z Münsteru, z města uzavřeného nepřáteli, kde běsní hlad mezi lidem zmírajícím ve zdech ulic a v příkopech hradeb, zatím co tlupy lancknechtů dobývají města, prorážejí brány a začínají rváti a dáviti, kde koho napadnou. Zdá se vám, že vidíte zvedati se věže chrámu sv. Lamberta se železnými klecemi, v nichž hnijí mrtvoly »krále« Jana z Leidenu a jeho tragikomické družiny. To všechno zkreslil, zpitvořil a zparodoval Hlaváček v originelní ballady, jež mají celou ztrnulost a tuhou přísnost mědirytin Dürerových, nebo ještě lépe Aldegreverových, jenž kreslil tvář popravčího mistra novokřtěnců Bernharda Knipperdollincka. Jako by jeho poesie uzavřela v sobě a zhustila celou pitvornost tváře »krále« Jana, jak ji zachytil štětec Hermanna tom Ring v celé její ubohé odpornosti. Tato část poetické tvorby Hlaváčkovy nachází doplněk v jeho činnosti kreslíře, — zvláště v podrobně vystylisovaných a antikvitních ex libris, v nejrůznějších fleuronech, vignettách, iniciálách a culs-de-lampe, jimiž pokreslil knihy nejmladší básnické generace, tak originelně a s tak pronikavým zároveň kouzlem středověkých rytin plně vystiženým.

Ve věku dvaceti čtyř let zemřel Hlaváček. Nesměle zahrál bázlivé impromptu... Pak vysílen životem, stiskl úzké, uzamčené rty křečovitě, by nepověděly více, než lze tušiti, a odešel... Pod plápolem plačících, chorých svěc vzala jeho tvář v rakvi nezvykle vážnou masku. V zahradách jeho poesií počaly odkvítati nervosně tenké, s praerafaelistickou křehkostí stylisované levkoje pižmových vůní, až dokvetly... A jeho oči, příliš černé a příliš brzy dozrálé, a jimž se nikdy neslibovalo dlouhého života, staly se prázdnými a nemluvnými. Odvrátily se ode všeho, co je mučilo, od života pod přílišným jhem chudoby žitého, od hovoru úlisných vln skutečnosti, tlukoucích s tak zlomyslnými takty vytrvale do boků vratké, všem větrům a nepohodám vydané jeho lodice. A tak, co hrálo ironií a hořkým úsměvem v tomto životě a chtělo klamati a zastírati, synthetisovalo se teď pojednou v nahý a mrazivý fakt. A nebylo již ironie, klamu a bázně pro tu duši životem rozdrcenou.

Hlaváček charakterisoval se nejlépe sám v rukopisné, nevydané Studii nitra, kde napsal, že vždy »měl v sobě dva světy, dva lidi, dvě povahy najednou: jednu vydressovanou, vyumělkovanou na vnějšek, tedy studenou a cizí,... a druhou teplou, živoucí, upřímnou a vášnivou, v které příroda se hlásila o své právo«. A zde máte psychologické dno celé jeho bytosti a poesie. Celý život kolísal Hlaváček mezi těmito dvěma povahami.



Zde je klíč k jeho poesii hned zanícené a současně ironické, k jeho pohnutosti a k současným grimassám, k básníku, jenž psal současně travestie a modlitby, posměšky o rezavých krysařích a melancholické epištoly »bílým a naivním barbarům«. Vysvětlíte si, že současně ironisoval hubenost své Manon a současně se jí v slzách zpovídal ze svých intimit, současně dovedl býti stařecky morosním a dětsky naivním. A vysvětlíte si také zvláštní kontrast jeho díla, s jakým přeplňoval některé stránky svých poesií apparátem předmětů vybraných a něžných, se směsí verlainovské sentimentality a ironie rokokově pudrované, známé z Fêtes galantes, a s jakým s druhé strany zase překvapoval, přibíraje k těmto jemně a delikátně ciselovaným veršům sloky přeplněné ohyzdností a šerednou groteskností věcí. K pižmovým vůním vzácných bibelotů, k malovaným majolikám, k tónům tklivých fléten a nyjících viol, k vybledajícím zlatům, galantním chevalierům a koketním pastýřkám, přibíral lysé a neplodné ženy, zaťaté, mstivé pěsti černých vzbouřenců plných brutality, vychrtlé tváře, zcuchané vlasy, jízlivé úsměchy, ryšavé hřívy a šilhající zraky lidských ubohých bestií. Pozdě k ránu psal více první člověk, vydressovaný, vyumělkovaný na vnějšek, studený a cizí. Je tam více artistního a technického, než psychologického zájmu. Mstivou kantilenu psal více člověk druhý, druhá půle básníkovy bytosti citové, bytost upřímná a

vášnivá, »v které příroda hlásila se o své právo« ... Tam se inspirovala prudce rozhořčeností a beznadějí, jimiž ji ranily klamy a zrady života, lichost a jeho zvadlá marnost ... Protestovala proti utrpení a nízkosti, v nichž musila se dusiti celý svůj život, jako nízká, plazivá kleč odumírá v jednotvárnosti truchlivých lišejníkův a chudých mechů. Kde kreslil básník povrchní, veselé, galantní tance, pudrované úsměvy a lichotivé pocely, tam kreslil jen illuse a vzdálené přeludy věcí životem mu odepřených. Jeho byly jen hudby temné jako víření osudných, černých bubnů, zvlhlým pláčem otrávená finale, kruté životní dissonance, nocturna plná mrtvolných a hřbitovních předtuch. Těmi jsou pronásledovány již jeho nejstarší verše (jeden oddíl jeho rukopisných básní, z let asi 1892—1893, nadepsán je Šepty cypřišů)...

Život naléhal na básníka vždy krutěji, přívaly a deště tloukly vždy dravěji v jeho existenci. Jeho emoce hnány byly vždy brutálněji v opačné směry, než kam chtěl jíti. Jeho bytost stále byla zpřetvařována v bytost jinou, než jakou chtěla býti. Jeho city měněny byly v city opačné. Jeho psychické stavy byly zvracovány v opačné nálady. A tak na konec, jako již z vrozeného citu, kde chtěl básník oddati se naději, byl sám sebou rván beznadějí. Chtěl-li býti zádumčivým a oddaným, byl od sebe sama přepadán návalem dostavivšího se posměchu. Chtěl-li milovati, od sebe sama nenáviděl.



Chtěl-li býti vnitřním a intimním, byl od sebe sama uzavřeným a nepřístupným. Odtud lze si vysvětliti emoční nestálost jeho veršů, částečnou jejich studenost a strojenost. Básník neimprovisoval. Násilně vyjadřoval, co mu život sám proti jeho vůli vnucoval.

Básnický odkaz Hlaváčkův, dvě tenké jeho knížky, zachovají v literatuře jeho jména připiatého k výraznému profilu básníka příliš sice záhy podťatého, ale jenž uplatnil, několika málo detaily, více svou individualitu, než jiný řadou objemných svazků. Pod jeho jménem žíti bude duším vybraným a jemným poetický samotář poněkud podivínského zabarvení, bizarní odlišnosti od rázu běžného umění, trochu s archaickým kouzlem a trochu s kouzlem nemožných, duchaplně absurdních technik. Ale zároveň básník takové hloubky citu a suggestivní síly, že si rádi umístíme jeho knihy ve svých knihovnách hned vedle koketní a tristní knihy polo již zapomenutého Dubuse, jemuž se Hlaváček tolik svou poesií a tolik svým životem podobal. (*)

(*) Básnické dílo Hlaváčkovo doplňuje se s jeho dílem malířským. Hlaváček zápasil sice s technikou, ale znal aspirace Ropsovy a tíhnul k stejným cílům, byť různými nuancemi. Hlavním jeho dílem jsou illustrace k Březinovým Větrům od Pólu a k Prostibolu duše Arn. Procházky, kde místo slova »illustrovati« třeba vlastně

položiti slovo »suggerovati«. Neboť suggesci pokládal Hlaváček za jedinou a ztěžka dostupnou methodu. Moderní illustrátor byl mu samostatným, tvořivým uměleckým sensitivem, který chce svou kresbou suggerovati diváku dojem, jenž v něm povstal zákonem psychické resonance, když byl zažil cizího díla. Z Prostibola jmenuji mrtvou, ponurou podobiznu autorovu a smračenou, těžkou hlavu umístěnou vedle předmluvy — vlastní podobiznu umělcovu. Z cyklu pak samého divoce výsměšnou a groteskní tvář Vyhnance a hluboce symbolickou Popravu duše. To jsou dva nejlepší výtvory Hlaváčkovy, vedle Mého Krista, kde svou vlastní Kalvarii, bídu a muka své existence jako by chtěl naznačiti umělec tím, že místo tváře Kristovy nakreslil bolestí staženou tvář vlastní, a vedle psychických portrétů A. Sovy a Dauthendeye, dusně zchmuřených a vlastním bolem v apathické mlčení zhroucených tváří. Antikvitního kouzla jsou různá ex libris a vignetty pro Moderní Revui koncipované. Hlaváčkovo umělecké dílo doplňují ještě břitce stylisované causerie o českém i cizím malířství.



LUISA ZIKOVA

Žila zcela krátce. Ale v několika málo pracích, jichž po sobě nechala, hlavně v knize Spodní proudy a ve fragmentu románu Karel Arkton, v pozůstalosti její našlém, projevila patrný talent analytický. Uměleckou raçou zdála se zprvu náležeti skupině realistů kreslících povrch, v klidných, propracovaných genrech. Po šedivém koloritu prvních prací, jež tiskly časopisy, našla pojednou své barvy: jásavé a svítivé tóny, hořící a světlé barvy. Několik stran popisných a náladových, jež stvořila, má svůj, zcela určitý timbre. Ale pak už přestala výlučně obírati se povrchem věcí. Přestalo existovati absolutné: jak. Nastala doba, kdy se u ní k právu hlásila neodbytná otázka: proč. Útvarem roztrženým mezi tyto oba proudy, kolísavým dosud a chvějícím se ve svých počátcích, jsou poslední práce její. Nejsou ovšem ještě dozrá-

lými. Mluvila tu duše příliš mladá, nervosní a vydrážděná, aby se mohlo mysliti, že praví své definitivní slovo. Horečný neklid štval ji z nálady v náladu, jako by se obávala, že je příliš krátká doba vysloviti všechno. Jako rek jejího románu hledala kýženého, jediného tónu. Ale jak bezbarvým se jí zdálo dosud všechno, co nacházela! Nebylo to tím, čeho hledala. Nespokojenost se sebou samou byla jí vždy jakoby vzpružinou k novým útokům na nedobytný hrad. Útok a zase zklamání. Tak se potácela, umdlévala a zase vzněcovala. Statečně a energicky zápasila s látkou, aby ji přemohla.

Měl její vzdor ovšem dosud ráz jen čistě negativní. Nechut s tím, co ji obklopovalo. Uprostřed únavnosti a šedé reality cítila se jen urážena nízkostí okolí, jeho názory a tradicemi. Váhala dosud položiti sem barevné sny duše. Spokojila se tedy jen tím, že vyjadřovala odpor ke všemu, co ji urážело, aniž formovala a hnětla v pevné tvary to budoucí, veliké a očištěné. Ale věřila v ně, vzdor smutnému, beznadějnému stínu, plížícímu se za milenci v Západu. Vzdor pessimismu Síly života. To není agonie. To je chvilková podlehlost. A touha zase šla v mladou mysl. »Něco nového zazpívej . . .« čte se ve fragmentu jejího románu. »Směs velkých zlomenin nenarozených zvuků. Úlomky roznesených, větry a živly ulámaných vzkřeků. Melodie, která není melodií, barva, která není barvou. Je-



den výkřik, který zahýří a skoná« V těch slovech charakterisovala nejsytěji vlastní produkci, prozrazující chvatnost novateura zabíjejícího, sotva zrodil. Látka mu se roztříšťuje pod rukou v nesčetnost zlomenin a tro-ek. Sotva stvořil první náběh, nespokojen jím, že se věc neutvářela hned tak, jak zamýšlel, jde jinam, zanechávaje zříceniny. Hledá barvy, která není barvou, t. j. barvou známou, obyčejnou, všeobecným majetkem. Chce najíti barvu svou, individuální, výhradní majetek vlastního nálezu. A tak Luisa Zikova, třebas neutvořila v krátké době literární práce definitivní své umělecké formy, našla několik vlastních tónův a stvořila několik zcela původních odstínův. Porůznu, jak jinak ovšem ani nejde, vedle toho, co přejala ze všeobecného majetku umění Ale co našla, stačí zúplna. Také ona jest jednou z těch, kteří v umění neviděli toho, co druzí vidí, ale viděli to, co není každému dovoleno viděti, dle slov Anatola France o Villiersovi de l'Isle Adam. Viděla vlastní svůj svět a popsala jej v několika passážích vlastními svými slovy. A pak odešla, se svým záhadným horečným zrakem, s enigmatickým úsměvem, vzpomínajícím už ledových úst mrtvoly. Zmizela, jako marně vyvolaný zjev odjinud: bílá, křehká, něco s kouzlem portretu osob, jež příliš krátce žily, aby se nám nezdály irreálními.



STANISLAV K. NEUMANN

Temperamentní notou odlišil se záhy Neumann od ostatní poesie nejmladších, passivně-estetické, ideovou, propagující notou od jejích aspirací l'art-pour-l'artistních, od života odvrácených. Z jeho veršů zní stále cosi manifestujícího, proklamačního, slavnostního. Revoluční evangelium, anarchismus tradovaný nejrytířštějším ceremonielem. Atheismus hlásaný s nejkněžštějšími obřadnostmi tajemného kultu. A p o š t o l e m N o v é h o Ž i t í nazval se básník v knize, kde poprvé zazněly fanfáry ku poctě souverainního Umění. V A p o s t r o f á c h h r d ý c h a v á š n i v ý c h stylisováno Umění dokonce do pojetí orientální despotky, sultány, středem fascinovaných otroků kráčející. V představách básníkových stále dominuje suggesce starých sláv a přežilých ritů, proti nimž tak temperamentně bojuje. Vnější apparát jeho poesie jest ve skutečnosti nejvýstřednější



adorací toho, čemu vnitřně prohlásil básník neústupné, prudké tažení.

Jeho poesie jest citová. I kde básník ideje vyslovuje, nefunguje u něho volná, chladná rozumovost, ale cit. A ten má nejčastěji formu nenávisti a žhavého opovrhování, formu invektivní. Stále se vrací u něho motiv protestu proti zvrhlosti, falešné prohnilosti současné společnosti, záští k banalitám luzy, k nízkostem měšťáků. A stále se proklamuje rozbití všech pout a všech forem a volnost života jednotlivcova, bezohledné nasycení se všemi požitky, až po nejzazší excessy. Zde se stýká básníkova renaissance velmi těsně — s dekadenčním pojetím života. Je zajímavo, že došel básník k němu pohanskomaterialistním názorem stejně, jako k němu došli jiní jeho vrstevníci cestami spiritualismu inspirovaného katolickou mystikou Tedy něčím, co básník Apostrof hrdých a vášnivých a ještě více Satanovy slávy mezi námi nejrozhodněji potírá. Po nás potopa — to je také výslední nálada poesie, jež chce zpívati slovo »život« s nejpyšnějším akcentem, prožhaveným roztaveným sluncem. Hnus a melancholie jsou také zde závěrečnými akkordy poesie, jež chtěla tak dychtivě obrození a unikala s opovržením degenerované, tradiční kultuře, jejím rozkladným, trouchnivícím půvabům. Zpívá-li básník v Satanově slávě mezi námi chválu Satana, zpívá v něm vlastně kontrast výbojnosti proti své passivnosti, odporu

proti své indifferentnosti, pýchy proti své podlehlosti, tedy smutek pocitu mdloby, malomoci, degenerovanosti, jejž vidí prameniti z křesťanství, z jeho altruistní morálky, asketismu a hysterických křečí. Vidí lidstvo oklamáno a zrazeno »zlatovlasým mužem z Nazareta«. Odtud jeho nenávist křesťanské ethiky, křesťanského hodnocení, že dalo sílu, pýchu lidstva pod jho pokory a odříkání, zdravý egoismus pod mátožný stín sentimentálního soucitu.

S e n o z á s t u p u z o u f a j í c í c h a j i n é b á s n ě jest poslední etappou tohoto vývoje básníkova. I zde poesie ideové výbojnosti oblékány jsou do kostymů staré, rhetoričné pathetičnosti. Po nejnádhernější, nejbarevnější formě, jíž vyzpívány krvavé požáry vášní a troufalá pýcha života, po zlatistém, tekutě žhavém stylu, jakým je psána na př. J a r n í a p o s t r o f a s l u n c e — následují tóny mdloby, zhnusení, zchřadlého spleenu. A zase tu najdete chaotičnost ve vnější stavbě knihy. Básník miluje rozrušenost, nesouvislost. Je nepřítelem vypočítaného postupu, methodického skladu. Vane z knihy smutek velikého úsilí, až křečovitého přepětí sil a náhlého sklesnutí, roztříštění o banalitu každodennosti. Barvitost snu zalévá morosní šedivost všednosti, tak hořce vyzpívaná v P í s n í c h s m u t n é e r o t i k y. Jakým kontrastem působí S a l o m e, jak nádherně a vášnivě tryskají tu barvy celým vzníce-



ným plamenem, co tu reliefnosti a plastiky! Neumannovo úsilí se neslo stvořiti nový typ ideového, útočného, energického básnického krásna. Ne passivní impressionitou chtělo býti jeho umění. Básník snil o creaci nových názorů, nových pojetí životních. A je-li v celku jeho dílo chaotické, zmatené a roztříštěné svým povrchem, je to jen proto, že Neumann je z duchů tvůrčích a hledajících. Vnitřně však vždy postřehnete ve všem, co z jeho péra vyšlo, ryzí a pevnou souvislost. Každý i zdánlivě nejdisparátnější tón má onu »velice závažnou hodnotu v celku a umístění«, o níž mluví Barbey d'Aurevilly při Květech zla, onu »tajnou architektoniku, plán vypočtený básníkem meditativním a volním«, kde třeba »viděti linie pod nádherou a vzbujením barvy.« A to je vnitřní důslednost jeho díla. V době, kdy defilují z šeda do šeda nekonečné řady stejně psychicky uniformovaných poetických produktů, jež mají společnu nechut k prostému slovu a lásku k apparátu obrazů vždy týchž, jest Neumannova poesie z těch, jimž jasně stylisovati myšlenku působí větší potěšení, než ji pracně ukrýti pod těžkopádný obal nerozřešitelných abstrakcí. U ní přišla ke cti zase silná, harmonická linie, ryzí a typická forma básnická. A to jest její největší zásluhou.



VIKTOR DYK

První kniha Dykova A porta inferi nezjevila hned celého jeho talentu. Nerozhodnost ji charakterisuje. Básník tam umisťuje vedle sebe noty vzájemně si překážející. Kde to skřípe násilnou dissonancí, tam si pomáhá nemotivovanou ironií. Teprve v Síle života a Marnostech přestává býti jeho poesie nesouvislou a v kolik různorodých barev a tónů rozlámanou. Přináší již ve výrazné linie ztuhlou krystalisaci jeho talentu.

Síla života, stejně jako Marnosti, je psychologickým denníkem, zápisem duše zjitřené a zraněné. V chladech dní a v chladech nocí, plných omrzelé roztesknělosti, pohlíží básník v ledy svého nitra a v dusná, popelavá mračna spleenu a apathie. Při tom cítí svou kletbu: věčně a věčně vším a sebou třásti a pak zase civěti v staré mrazy nedůvěry, v hrůzu všeho a nenacházeti klidu

Tyto tóny spial Dyk v celek, jenž má vnější formou rozházenost a neorganičnost skutečného denníku, kde jde detail za detailem, bez spojeného skladu. Ale vnitřní formou tvoří chronologickým postupem a líčením celé nemoci autorovy, celého psychického zjitřeného dna nuançovanou a při tom vzájemně prolnutou, široce rozvlněnou a rytmickou jednotnou fluktuaci, vzácně čisté a sladěné intonace. Ve fixaci percepcí, v převodu dojmů v slova a obrazy básnické pracoval básník na četných místech až s výraznou přesností.

Dyk je básník-kritik, poeta analytického sebemučení. Jeho mozek, studený a nedůvěřivý, stále na stráži, kontroluje s násilnou střízlivostí horkou a překypující romantiku svého citu. Je z básníků, již trpí ryze moderní nemocí: přebytkem schopností kritických a reflexivních, jenž je nutí býti skeptickými, místo aby v sladké a vroucí naivnosti, s plnou důvěrou se odevzdávali životu. Jsou drážděni k hněvu a žluči tam, kde jiní, se zavřenýma očima, v líné a teplé požívačnosti, pijí plnými doušky nápoj života. Jsou hořkými a zrádnými k jiným a v první řadě k vlastnímu nitru, aniž káží altruismus a podobné pohodlné a bezmyšlenkovité životní theorie, by otupili bolest své duše.

Tří stínů rysy za noci se chví,
Tři marné stesky za noci se hlásí.
Hledání sebe, paskvil přátelství
A věčná touha chimaerické krásy.

A jak by někdo ruku v čelo klaď,
Jak glossoval by bolestně své smíchy.
Už vše bych mohl těmto lidem dát,
I lstivý humbug znavené mé pýchy.

(Síla života)

To jsou verše, jež jsou zhuštěným obsahem celé poesie Dykovy. Jimi podal Dyk reliefně ostrou bodavost a jízlivou studenost svých percepcí, jež jím zmítají od tesknosti k omrzelosti, od bázně k apathii, od naděje k resignaci, od smíchu k hrůze a slzám, od důvěry k ironii, od naivity k střízlivé vychladlosti, od citového výlevu ke kousavé glosse, od vřelosti a lásky k paskvilu a humbugu. Nitro básníkovo je v stálém nepokoji. Žije zostřeným životem nervovým, v dráždivé, nemocně bolestné citlivosti ke každému sebe menšímu nárazu zvenčí. V té příčině přímo charakteristická je pièça plná hallucinované a tmavé bázně a vyděšeného strachu:

Poplašně zvoní ve vsi ještě zvon.
A pod hradem už zkřížily se meče.
— Vy nemusíte slyšeti můj ston.
Ale krev teče, nuže krev ať teče.

A nemusí být posměch pochodní.
Té jízlivé tmě není třeba změny.
Já jednu píseň slyšel mnoho dní.
A každý tón byl vzpourou rozvášněný.

Ten zatracený hyne ve vlnách.
A zachytit se není možno ruce.
A zvoní zvon, a krajem táhne strach.
A teče krev, a srdce bije prudce.

(Síla života)



Stejně jako je obsah básní, je také forma jich vybouřená, vytřeštěná, zjitřená. Verše nedopověděné a nedokreslené, k sobě kupené bez logické spojitosti, plné drsnosti a vzkřeku, zdánlivé nedbalosti a chaotičnosti pojí se tu s jinými, jež parodují, posmívají se, útočí, šklebí se a chechtají, s grimassami, jež pohorší toho, kdo kultivuje rád ideál krásy plasticky klidné, vyrovnané a klassické. Ironické rozhovory opilcovy s nočními lucernami mísí se tu s melancholickými legendami o churavých královnách, ďáblem pokoušený mnich paraduje tu stejně, jako Prometheus usmrcený vlastní myšlenkou, nebo unavený markrabí, mluvící k žoldnéřům apathické věty. Jest přirozeno, že verš, jenž má vyjadřovati tak rozbouřené a neklidné stavy psychické, nebude kultivovati ideálu krásy statické. Bude se snažiti, aby byl co nepohyblivější, nejflektilnější Bude chtíti, aby byl tenkým a citlivým drátem, aby jím mohl zachvíti i sebe menší dotek. Ztratí všechny barvy a malířské a světelné reflexy, rhetorické a plastické aspirace, vnější a kolorované nuance. Bude se snažiti, aby byl nejsensitivnější, nejintuitivnější, aby zkrátka nepopisoval, ale dával prožívati, nereferoval, ale reprodukoval, nelíčil, ale demonstroval, aby nebyl barevný, ale hudební. Býti bezprostřední, dávati pouhou surovinu umění místo vypracované a zhnětené látky umělecké, to snaží se Dyk. Jeho formální nehotovost je tedy zdánlivá. Jest

úměrnou a parallelní psychickému obsahu veršů. Básník jím líčí účinky, v přímém a hotovém otřesu nervů, hazardních a kuriosních dojmů na zjitřené své nitro, celý bodavý déšť dojmů, jímž na něj chorobně vnímaná realita útočí. Kdo by žádal od Dyka vyrovnané a klidné formy, žádal by tím jen falešné a fikční pointovanosti, tam, kde básník má pracovati narážkami, úryvky, detaily, údery, otřesy, rozházenou a drobnou jich mosaikou, aby v nitru čtenářově evokoval v plné síle touž psychickou vlnu a otřes, jakému podlehl sám. Suggestivněji nemohou vyjádřiti plachou vzpomínku mrtvé milenky verše, než to učinily roztříštěné a jako nedopověděné sloky ze Síly života:

. . . A ona, která teď leží
Tak na vždy umlklá . . .
Což existují hříchy
Na zhaslých očích těch!?

A na těle, jež hnije
Tam dole pod zemí?
Flor. Mrtva. Tedy mrtva?
Jak chladné ráno to!

Všimněte si, jak charakteristicky básník podává nejen myšlenku, ale též motiv její, nejen reflexi, ale též otřes, jímž realita, nějaký vnější fakt v jeho nitro působil. Mrtvola v hrobě — vzpomínka minulých hříchů, flor — vzpomínka bytí, jež neexistuje... A hned perspektiva v chladné ráno duše, v chladné zoufalosti života. To je se-

vřeno ve vzácné suggestivnosti do mála skoupých a úsečných veršů, jak by toho básník nedovedl celou řadou jich, kdyby opisoval, referoval své pocity, místo aby je hned fixoval, určitě demonstroval. Srovnejte tyto verše Dykovy z Marností:

Je škoda dnů. Je škoda života.
Čest, život, vše se bídně promrhá.
Háv poctivosti, ten se roztrhá.
Vůz drkotá, vůz drkotá.

Na duši, tělo padá dřímota.
Odvolat něco, něco zapříti!
Ne život za čest, čest dej za žití!
Oh, tesknota . . . Až k smrti tesknota! —

s převodem jich v barevnou a široce vyzpívanou a daleko tekoucí dikci kteréhokoliv jiného básníka, co zbude z jich zoufalého neklidu, jenž jim dodává takového timbru křečovitosti, vzlyku dušeného pláče? Verše Dykovy nejsou graciesně vytepané, měkkým zlatem svítící šperky. Nic ho není více vzdáleným, než formalistní krása. Jemu nejde o nic více, než aby řekl veškerou nedůvěru vůči životu. Nejvystižnější svou charakteristiku podal v Marnostech:

V dny přišed smutné, oddal jsem se smíchu.
Oddav se smíchu, byl jsem tesklivým.
Rád nemám hluk a nezvykl jsem tichu,
Pravdy jsem sok, a lež je sokem mým.
Jsem mladý — přec však něčeho se bojím,
Co v dlouhých nocech se mi zjevuje.
Tak uprostřed své generace stojím:
Duch, který neguje!

Marnosti přinesly nový tón v Dykově produkci: vyjadřují jeho raçovní skepsi, v hluboce cítěných Písních z Montblancu. Je to confiteor celé generace, glossující úpadek raçy, bez vůle stvořiti čin, drcené ubohostí. Tolik těžkého hoře prosakuje tyto nezapomenutelné verše, že opouští básníka na chvíli i vzpomínka, že je »v něm skryt skeptik jakýsi«. Verše stylisují se do hořce elegického a trpce seriosního tónu. Tragikomedie přinášejí jakousi faustiádu Dykova ironismu, Kouzelníka, vrcholícího ve verších:

Vzdáti se světlu, vzdáti se tmám,
Nemohu býti sám a sám!
A v dáli rudé záplavy.
Můj smutek je tak bezhlavý!
Léčiti?! Koho! Kouzlit? Nač?
Líčiti radost, líčit pláč?
Banální trochu snaha ta.
Plačtivá melodramata!
Dolomit, co se nalomí!
Ještě mi zbylo svědomí!
Má touha, ta šla v oblohu.
Samoten býti nemohu!

Kouzelník hledá jediného léku své duši: klidu, — ale marně. Nihilismus s negací otravují jeho nitro. Neví vlastně, zač se snaží, k čemu směřuje. V srdci jeho je stálý zápas touhy se vzdorem. Ale ani touha, ani vzdor k ničemu nevedou. Smrt hostí jeho duše, od doby, co prvně vydechl. To jest jeho »největší nemocí«.

Do duše mír, do duše klid . . .
Možno to někdy rozřešit?!



A proto jediným lékem jeho duše a protijedem smutku existence je mu — ironie, než bude i to nudným, ptáti se a posmívati. Analysovali jsme již při Hlaváčkovi ironii jako plod chorobné citlivosti, nemocné vůle. Dykova ironie jest espritová. Ale esprit — není-li než plodem myšlenkové nejistoty? Esprit jest jako ličidlo. Kdo není jist svým duchem, jako žena svou krásou, je duchaplným a namáhá se skrýti slabost svého přesvědčení, jako žena stíny svých vrásek. Je charakteristickým zvláště pro Kouzelníka, jak v něm básník všechny myšlenky stylisuje sice duchaplně, ale ne precisně. Jak nezdá se státi ani za jediným výrokem, jejž pronáší. Sám sebou mučen, má Kouzelník obdobu v reku drobné skizzy románové, Stud nadepsané. I zde jest obsahem historie duše trýzněné svým nitrem, spodním a marně zapíraným hlasem, jenž se za každým zažitkem tvrdošíjně dostavuje, aby jej otrávil a zhnusil. V duchaplném epilogu označuje to Dyk ironickou historií o myši spatřené v noci listopadové na chodníku blíže staroměstských mlýnů. Vyvolává mu bizarní associací vzpomínku těch, kdo »usilovně hlodajíce věci ctihodné«, zvuky disharmonickými a tvrdými, ruší svůj noční klid. Vzpomínku duší, jež v nepokojných nocech stále jsou allarmovány, by neklidně sebe samy zpytovaly. Takovou duší — toť básník sám, ať skryt je pod faustovská gesta Kouzelníka, ať mluví rekem Studu, plným tristní nervosnosti. Mučí jej osamo-

cenost jeho bytosti stejně, jako prohlédnutá planost života. V Studu jsou místa vzácné psychologické upřímnosti: tak líčení instinktivního odporu, jejž cítí rek k atmosféře rozkladu a výčitek, že necítí dosti s umírající matkou. Nebo okamžik, kdy si uvědomuje zbabělost, odhaliv nevěrnost ženy, a kdy zmocňuje se ho stud nad celou existencí. A stejná je stylová faktura práce. Nervosní, přerývaná, úryvkovitá. Z citové krise jde do citové krise, postupuje malými psychologickými detaily, jimiž maluje veliké tragické konflikty se sebou samým nebo svým okolím. A to vše je zase traktováno v němě nevývratné prostotě a stručnosti, pouhé zachycené slovo, plachý, mizivý gest tam, kde zuří v nitru prudká psychická bouře. V Studu je mnoho umění, ale také mnoho umělecké ekonomie.

Buřiči vnesl Dyk do své poesie trochu selankovitého reliefu. Ironicky se mu směje v Navarovské elegii. Ale nejen jeho »buřiči«, ale i jeho celá poesie zmírnila teď v selankovitější pohodu ostrost svého ironismu Básník nemyslí již tolik na své osobní bolesti. Zajímají jej nyní i bolesti druhých. Ironismus Navarovské elegie nesmí mýliti. Dyk se rád posmívá, kde affirmuje, jako rád affirmuje, kde se posmívá. Nechci říci, že básníkův názor stal se optimističtějším a pohodlnějším. Naopak. Ač dává »snům padati, jak



zákony kázaly, s klidem«, cítíte, jak jeho nitrem i dále zmítají tajemné osudy a vášně, jež dle slov Barbeye d'Aurevilly »sežehují život a tříští srdce«. Dyk říká s úsměvem nejtragičtější konflikty. Kde jiný básník pře se a soudí s bohem a osudem, klidně skanduje:

Když se tak dívám v modré nebe,
Nevím, zda někdo nahoře.
Může to býti. Málo víme.
My dole ho tu nevidíme.

Neboť je nutno uchovati selankovitého reliefu a usmívati se, i když nitro bouří. Přijdou chvíle, kdy se děs cítí. Ale to jest, jako v Navarovské elegii, teprve tehdy, když bouře — minuly. Pak možno hleděti i do naprosté negace s úsměvem a psáti o tom verše originelního rytmu, v spádu krátkých vět zdánlivě nesouvislých, spiavších se vždy ku konci sloky dvěma nejstručnějšími verši. Hlas klesá, jako by nechtěl dopovídati a nebyl si přece jen jist svými affirmacemi tam, kde by měl vlastně negovatí.

Tři jsou nejlepším číslem Buřičů. Deset veršův úvodních kreslí do šedivého pozadí mátohy nějakých bědných lidských stínů, krátících si dlouhou chvíli svými historiemi s takovou reliefností, že to utkvívá v mysli jako nějaký výrazný starý dřevoryt. První, tulák, ve vězení činí známost s originelním anarchistou. Básník ironisuje nejen prostředí. Ironisuje, z nervosy, aby se nezdál seriosním, i svou myšlenku. Říká anar-

chista různé věci, jež, cítíte, by tak přibližně mohl za sebe říkati . básník. S aplombem se tu dokonce citují i z Heinea verše o sytých a hladových krysách. Ale prozatím nezdá se míti básník jiné horlivější starosti, než svého anarchistu co možná nejvíce sesměšniti. Vetchý stařeček — a boří světy. Hádá se s Veličenstvy a okusuje se dlouhou chvílí v kriminále. Zpívá revoluční písně, po nichž vysílen »tiše si leh', došelť mu dech«. Nic není básníka vzdálenějším, než malebná posa, grandiosní gesto. Chápete jeho odpor na př. proti Macharovi, jehož Nero, Julian Apostata si zakládají na stylisacích básníkových rozporů se světem. Kde Machar stylisuje, Dyk karikuje. Jak směšným jest jeho hrdina, když stojí před soudem pro rozbitou lebku hloupého sedláka. Ale jak dovede tato karikatura, tento »sprosťáček« sesměšniti velebnost celého soudního řízení! Druhá figurka z Tří baví historií zázračného dítěte. Má talent ke všemu a k ničemu, ten malý defraudant, ničema pro týden požitkův. Ale zatím co básník kreslí jeho karikaturu nejzlomyslnějšími zkrouceninami, pojednou činí jej mluvčím grandiosního pojetí zla, — pro něž existuje dobro jen proto, aby zla mohlo býti okoušeno pro kontrast v nejjemnějších nuancích. Klade však tuto myšlenku, — s jak přesnou ironií, aby nebyl přistižen při choutce blýsknouti něčím perversně grandiosním! — v ústa zbabělého hýřila, bez schopností a odvahy ke zlu ve větších liniích Herostrata, Nerona, Ca-

figury... Styl selanky nesmí ani tu býti porušen. Poslední z tří kumpánů, s historií návratu zavražděného bratra v dítěti zločinného spojení, je nejprostší, bez allur. Lidská podstata promlouvá tu nejčistěji ještě, bez karikatur a zkroucenin, přimíšených básníkem.

Tři jsem nazval nejlepším číslem knihy. V Slepém, psaném pozdviženým, pathetickým tónem, v historii umělce oslepnuvšího, jenž se mstí okolí, klamavšímu jej, náhle vzplanutým vztekem, s nímž zardousí zrádného přítele, nevidím tolik závažného významu, jak myšlenkově, tak formově, pro novou českou poesii, jako ve Třech. Českost, po níž se tolik básníkův a marně pachtilo imitací lidové poesie, zde vyrostla sama, prostě, nechtěně z básníkova nitra. Zdá se vám, že čtete nejlepší odstavce Nerudových romancí. Básník neimituje prostoty. Je prostým. Není z bravury, z experimentu prostým, jako imitátoři. Vnitřní potřeba mu velela odložiti dekorace a býti bezprostředním. V tomto stylu Dykově a faktuře jeho vidím hlavní cenu Buřičů. V Buřičích, formově, jsou zárodky českého typu veršového. A ideově: suggestivně vyjádřena vzpoura individua proti útlaku prostředí. Vzpíná se z knihy cosi jako dvě zoufalé ruce, jež touží škrtiti hrdlo konvenienční lži, aby odraženy se zkroutily v smrtelné křeči tohoto marného pokusu revolty. To jest nejupřímnější podklad poesie a bytosti básníkovy, odmyslíte-li si její ba-

rokní ironisace, zkrouceniny stylové a citové, abyste si promluvili s básníkem tak, jak cítí prve, než — stylisuje. Neboť Dyk je z básníků, jimž styl není k ničemu, než aby se nezdáli býti autory svých knih. Maje hrůzu býti prohlédnut, ironisuje, aby z jeho knihy zdál se mluviti někdo jiný, než on sám. Námaha dosti křečovitá, aby přece místy neselhala. A pak čteme od Dyka věci, jež řadím k jeho nejkrásnějším.



JOSEF HOLÝ

Básnickým fragmentem ztraceného člověka zve Josef Holý Vašíčka Nejlů. Bylo by marnou námahou chtíti konstruovati obsah básně. Básník odhodil zprofanisovaná poetická křídla a chodí si volně po zemi. Opovrhuje metafysickým nadoblačnem a zpívá si divošsky, bez rytmu, strof, rýmů, caesur, jak se tomu učí v básnických školách. Dělá si pro vlastní potěchu a improvisuje bručivou, bezuzdnou, volnou, barbarskou a cikánskou hudbu svého vlastního, originelního rytmu a svých vlastních, originelních rýmů, které dovedou býti po případě a z básnické bravury nejen velmi ležerními, ale i třebas velmi korrektními. A když jej omrzí rýmovati a rytmovati, přeruší básnický tok a bez rozpakův osvěží repertoir barvitou, jadrnou prósou.

Toulavý, rtuťový živel jest v básni Holého. A odtud měnivá, nestálá její forma. Forma, pravím výslovně. Vytýkati básníkovi amorfnost jest naprostým nepocho-

penim. Právě proto, že snaží se dáti své myšlence nejpřiléhavější formu, obměňuje ji básník tak často. A proto jinak zní jeho básnická nota, když Vašíček bloudí mlhami, jinak když opouští sušírnu, aby se zatoulal do hor. Jinak kvílí v hloubi promrzlých lesův a jinak pláče na prahu vesnické hospody plné kouře. Vašíček, veliké, naivní přírodní dítě, žije v hmotě a umírá s ní a v ní. Život a země, to dvojí je smíšeno a zhněteno, že tvoří jediný celek. Oči Vašíčkovy hledají nebes. Ale nohy drží země a nepouští jich. Je dítě pusty, její hříbě bez sedla, bez uzdy, jež závodí s větry. Bije-li kopyty do hrud země, činí to ne z opovržení a hnusu, ale z překypujícího vzdoru, jenž jest nadbytkem života a lásky k hroudě pozemské. Proto od nebes vždy se vrací Vašíček zase k zemi-matce. Jen na ní nalézá rozkoš. Rozkoš dětinného smíchu, tance a zpěvu a rozkoš pláče a kleteb. A to jest celé štěstí tohoto abnormálního člověka, jenž se prodírá hlinou pozemskou, jako semeno vzpučevší prorází kůru země. Jde životem zcela živlově a pudově. Pro něho »nahoře i dole jest tma«, do níž s takovou chutí křičí své »chci věděti!« A miluje všechny ponížené a pošlapané. Miluje je proto, že »bloudí a mohou se státi ohebnými, že vlastně malí jsou, a on miluje maličké a jen to v nich miluje«, jak píše do svého zápisníku. Miluje jejich bídu a utrpení, jako miluje svou vlastní bídu a utrpení. Soucitem k nim rozřešuje své vlastní bytí. Stává



se, jako Wagnerův Parsifal, teprve soucitem Vědoucím.

Gesegnet sei dein Leiden,
Das Mitleid's höchste Kraft
Und reinsten Wissens Macht
Dem zagen Thoren gab . . .

To jest básnický smysl bludných, toulavých prací Vašíčkových. Projadřuje jej tak krásně jeho elegická píseň na Vyšebohu, píseň »tuláka nad sebou samým hořce plačícího,« když je zklamán nebesy a bohem. Klesá zase v náruč prostoduché, ubohé a tak neskonale dobré milenky. Tehdy teprve okusil ovoce se stromu poznání a poznal, jak bezcitný jest bůh, jenž nezná slitování, kdy »i čertu někdy člověka je líto, však bohu nikdy«. Všechno je založeno v lásce lidí, v soucitu třebas takové jediné zklamané a nad sebou samou se rozplakavší duše.

Zárodky slovanského Fausta jsou ve Vašíčkovi. Vzdor a negace — a náhlé zlomení v soucit a slitování, jak je příznačno měkké, melancholické slovanské duši! Pýcha a troufalost — a pak náhle zase pokora, když byla duše podívala se do sebe samé, v tom je tolik čistě raçovního hodnocení, stejně jako v triumfální konečné synthesi Fausta, ve vyvrcholené gotické stavbě ostrým hrotem věže konečně prohlédnutého veškerenstva, ozývá se ryze hodnocení básnického ducha vzešlého z germánské raçy. V prvním díle Vašíčka Nejlů scházela ještě hlubší intuice všech podstatných záhad metafysických,

aby bylo možno se domnívati, že má Holý aspirace básníka filosofického a meditativního. Působí v něm ne tak ideová dynamika, jako jímavě opravdová atmosféra citová. Ne tak myšlenková perspektiva, jako silně vykrojený, čistý, náladový a formový relief. Za to druhý díl Vašíčka Nejlů působí již seriosním dojmem po kusu o faustovský problem. Vašíček jest autorovi ne již realistickou postavou, ale symbolem. Vyjadřuje jím pochybnosti a rozpory nitra, náboženskou a raçovní skepsi. V tom vzhledě zvláště oddíl Symposion v pekle jest velmi zajímavý. Problem dobra a zla, ctnosti a hříchu, boha jako principu instinktivného proti problemu ďábla jako principu poznání, odboje a negace jako nutného popudu rozvojového postupu, to vše a celá řada podobných otázek a záhad tu nadhozena je v aforisticky stručných, ale tím ostřeji pointovaných výrocích, jimiž se pekelné panstvo navzájem baví. Synthesi této filosofické tříště obstarává Lucifer:

Třeba je tedy buď hrudou být,
Buď o nebe vášnivě hlavou bít,
Až hlava se rozdrtí,
Ne však být hrudou a chtít
Být jí i po smrti.

Čistě slovanské pojetí problemu, na rozdíl od různých germánských Faustů, jímž jest i myšlenkou, i fakturou také na příklad Vrchlického Twardowski, nejlépe viděti z partie, kdy ďáblové, vzkřísivše různými



elixíry Vašíčka k novému životu, ponechávají ho o samotě. Příroda kol něho rozbujela se nejsvěžejší zelení. Vše jásá a zpívá. Ale první myšlenkou Vašíčkovou je — pochybnost. Prvním životním jeho projevem — raçovní skepse. Všechno k němu praví, aby se nenamáhal jíti dále, nevcházel k lidem, ničeho nepoznával by nebyl trpce zklamán. Hoře, zdánlivě bezdůvodné, ale tím zatvrzelejší, jež činí otrávenými všechny požitky, prve než byly žity, to je první životní akcí Vašíčkovou. Jí se projevila u něho jeho raçovní příslušnost. Nemluvím ani o partiích, kde autor výslovně zabývá se problemem. Tou je na př. starcova elegie nenávisti »k národu, mrtvole živé«, a závěrečná Píseň ztracených o smutné chase, mrtvé, bezkrevné, s fádní písní na uvadlém rtu, toulající se jako zatracenci s věčným neklidem po světě. A ještě jednu velikou přednost má básník: vřelou zaujatost, prudký, horečný relief, s nímž traktuje látku. Holému problem jeho práce není pouhým kuriosním filosofickým thematem, jako u většiny faustovských pokusů, jehož by se, abych mluvil s Nietzschem, dotýkal pouze »tykadly studené zvědavé myšlenky«. Cítíte ve Vašíčkovi Nejlů, že básník jeho jest osobně zaujat na svém problemu. Vidí v něm »svůj osud, svou bídu a také své nejlepší štěstí«. To působí, že báseň celá dostala krásnou lyrickou intonaci.



PETR BEZRUČ

Bezručova poesie jest jedinou notou ryze sociální a raçovou v celé mladé generaci. Kdežto všechna ostatní poesie není než výrazem individuálních citů, je úzce osobním, lyrickým genrem, Bezručova poesie mluví ne za sebe, ale za celou utištěnou raçu, za celý ušlapaný rod. Ne své bolesti, bolesti svých bratří zpívá básník. Jeho vlastní osud a útrapy mizejí při vzpomínce na utrpení ostatních. Je Slezan. Za celou utištěnou slezskou haluz zvedá svůj hlas. V tom směru jest jeho poesie i patriotickou, pokud se rovná pojem pána Němçi a chudáka Slezanu. Ale nota sociální zní plněji a silněji. Persifluje-li v Bernardu Žárovi odřezance, činí to více z nenávisti, že zapřel Žár svůj původ z pariů, než ze Slezanů. Slezským, slovanským je mu všechno utištěné, měkké, passivní, co mluví »prokletých pariů



zákony kázaly, s klidem«, cítíte, jak jeho nitrem i dále zmítají tajemné osudy a vášně, jež dle slov Barbeye d'Aurevilly »sežehují život a tříští srdce«. Dyk říká s úsměvem nejtragičtější konflikty. Kde jiný básník pře se a soudí s bohem a osudem, klidně skanduje:

Když se tak dívám v modré nebe,
Nevím, zda někdo nahoře.
Může to býti. Málo víme.
My dole ho tu nevidíme.

Neboť je nutno uchovati selankovitého reliefu a usmívati se, i když nitro bouří. Přijdou chvíle, kdy se děs cítí. Ale to jest, jako v Navarovské elegii, teprve tehdy, když bouře — minuly. Pak možno hleděti i do naprosté negace s úsměvem a psáti o tom verše originelního rytmu, v spádu krátkých vět zdánlivě nesouvislých, spiavších se vždy ku konci sloky dvěma nejstručnějšími verši. Hlas klesá, jako by nechtěl dopovídati a nebyl si přece jen jist svými affirmacemi tam, kde by měl vlastně negovati.

Tři jsou nejlepším číslem Buřičů. Deset veršův úvodních kreslí do šedivého pozadí mátohy nějakých bědných lidských stínů, krátících si dlouhou chvíli svými historiemi s takovou reliefností, že to utkvívá v mysli jako nějaký výrazný starý dřevoryt. První, tulák, ve vězení činí známost s originelním anarchistou. Básník ironisuje nejen prostředí. Ironisuje, z nervosy, aby se nezdál seriosním, i svou myšlenku. Říká anar-

chista různé věci, jež, cítíte, by tak přibližně mohl za sebe říkati . básník. S aplombem se tu dokonce citují i z Heinea verše o sytých a hladových krysách. Ale prozatím nezdá se míti básník jiné horlivější starosti, než svého anarchistu co možná nejvíce sesměšniti. Vetchý stařeček — a boří světy. Hádá se s Veličenstvy a okusuje se dlouhou chvílí v kriminále. Zpívá revoluční písně, po nichž vysílen »tiše si leh', došelť mu dech«. Nic není básníka vzdálenějším, než malebná posa, grandiosní gesto. Chápete jeho ődpor na př. proti Macharovi, jehož Nero, Julian Apostata si zakládají na stylisacích básníkových rozporů se světem. Kde Machar stylisuje, Dyk karikuje. Jak směšným jest jeho hrdina, když stojí před soudem pro rozbitou lebku hloupého sedláka. Ale jak dovede tato karikatura, tento »sprosťáček« sesměšniti velebnost celého soudního řízení! Druhá figurka z Tří baví historií zázračného dítěte. Má talent ke všemu a k ničemu, ten malý defraudant, ničema pro týden požitkův. Ale zatím co básník kreslí jeho karikaturu nejzlomyslnějšími zkrouceninami, pojednou činí jej mluvčím grandiosního pojetí zla, — pro něž existuje dobro jen proto, aby zla mohlo býti okoušeno pro kontrast v nejjemnějších nuancích. Klade však tuto myšlenku, — s jak přesnou ironií, aby nebyl přistižen při choutce blýsknouti něčím perversně grandiosním! — v ústa zbabělého hýřila, bez schopností a odvahy ke zlu ve větších liniích Herostrata, Nerona, Ca-



liguly... Styl selanky nesmí ani tu býti porušen. Poslední z tří kumpánů, s historií návratu zavražděného bratra v dítěti zločinného spojení, je nejprostší, bez allur. Lidská podstata promlouvá tu nejčistěji ještě, bez karikatur a zkroucenin, přimíšených básníkem.

Tři jsem nazval nejlepším číslem knihy. V Slepém, psaném pozdviženým, pathetickým tónem, v historii umělce oslepnuvšího, jenž se mstí okolí, klamavšímu jej, náhle vzplanutým vztekem, s nímž zardousí zrádného přítele, nevidím tolik závažného významu, jak myšlenkově, tak formově, pro novou českou poesii, jako ve Třech. Českost, po níž se tolik básníkův a marně pachtilo imitací lidové poesie, zde vyrostla sama, prostě, nechtěně z básníkova nitra. Zdá se vám, že čtete nejlepší odstavce Nerudových romancí. Básník neimituje prostoty. Je prostým. Není z bravury, z experimentu prostým, jako imitátoři. Vnitřní potřeba mu velela odložiti dekorace a býti bezprostředním. V tomto stylu Dykově a faktuře jeho vidím hlavní cenu Buřičů. V Buřičích, formově, jsou zárodky českého typu veršového. A ideově: suggestivně vyjádřena vzpoura individua proti útlaku prostředí. Vzpíná se z knihy cosi jako dvě zoufalé ruce, jež touží škrtiti hrdlo konvenienční lži, aby odraženy se zkroutily v smrtelné křeči tohoto marného pokusu revolty. To jest nejupřímnější podklad poesie a bytosti básníkovy, odmyslíte-li si její ba-

rokní ironisace, zkrouceniny stylové a citové, abyste si promluvili s básníkem tak, jak cítí prve, než — stylisuje. Neboť Dyk je z básníků, jimž styl není k ničemu, než aby se nezdáli býti autory svých knih. Maje hrůzu býti prohlédnut, ironisuje, aby z jeho knihy zdál se mluviti někdo jiný, než on sám. Námaha dosti křečovitá, aby přece místy neselhala. A pak čteme od Dyka věci, jež řadím k jeho nejkrásnějším.



JOSEF HOLÝ

Básnickým fragmentem ztraceného člověka zve Josef Holý Vašíčka Nejlů. Bylo by marnou námahou chtíti konstruovati obsah básně. Básník odhodil zprofanisovaná poetická křídla a chodí si volně po zemi. Opovrhuje metafysickým nadoblačnem a zpívá si divošsky, bez rytmu, strof, rýmů, caesur, jak se tomu učí v básnických školách. Dělá si pro vlastní potěchu a improvisuje bručivou, bezuzdnou, volnou, barbarskou a cikánskou hudbu svého vlastního, originelního rytmu a svých vlastních, originelních rýmů, které dovedou býti po případě a z básnické bravury nejen velmi ležerními, ale i třebas velmi korrektními. A když jej omrzí rýmovati a rytmovati, přeruší básnický tok a bez rozpakův osvěží repertoir barvitou, jadrnou prósou.

Toulavý, rtuťový živel jest v básni Holého. A odtud měnivá, nestálá její forma. Forma, pravím výslovně. Vytýkati básníkovi amorfnost jest naprostým nepocho-

pením. Právě proto, že snaží se dáti své myšlence nejpřiléhavější formu, obměňuje ji básník tak často. A proto jinak zní jeho básnická nota, když Vašíček bloudí mlhami, jinak když opouští sušírnu, aby se zatoulal do hor. Jinak kvílí v hloubi promrzlých lesův a jinak pláče na prahu vesnické hospody plné kouře. Vašíček, veliké, naivní přírodní dítě, žije v hmotě a umírá s ní a v ní. Život a země, to dvojí je smíšeno a zhněteno, že tvoří jediný celek. Oči Vašíčkovy hledají nebes. Ale nohy drží země a nepouští jich. Je dítě pusty, její hříbě bez sedla, bez uzdy, jež závodí s větry. Bije-li kopyty do hrud země, činí to ne z opovržení a hnusu, ale z překypujícího vzdoru, jenž jest nadbytkem života a lásky k hroudě pozemské. Proto od nebes vždy se vrací Vašíček zase k zemi-matce. Jen na ní nalézá rozkoš. Rozkoš dětinného smíchu, tance a zpěvu a rozkoš pláče a kleteb. A to jest celé štěstí tohoto abnormálního člověka, jenž se prodírá hlinou pozemskou, jako semeno vzpučevší proráží kůru země. Jde životem zcela živlově a pudově. Pro něho »nahoře i dole jest tma«, do níž s takovou chutí křičí své »chci věděti!« A miluje všechny ponížené a pošlapané. Miluje je proto, že »bloudí a mohou se státi ohebnými, že vlastně malí jsou, a on miluje maličké a jen to v nich miluje«, jak píše do svého zápisníku. Miluje jejich bídu a utrpení, jako miluje svou vlastní bídu a utrpení. Soucitem k nim rozřešuje své vlastní bytí. Stává



se, jako Wagnerův Parsifal, teprve soucitem Vědoucím.

Gesegnet sei dein Leiden,
Das Mitleid's höchste Kraft
Und reinsten Wissens Macht
Dem zagen Thoren gab . . .

To jest básnický smysl bludných, toulavých prací Vašíčkových. Projadřuje jej tak krásně jeho elegická píseň na Vyšebohu, píseň »tuláka nad sebou samým hořce plačícího,« když je zklamán nebesy a bohem. Klesá zase v náruč prostoduché, ubohé a tak neskonale dobré milenky. Tehdy teprve okusil ovoce se stromu poznání a poznal, jak bezcitný jest bůh, jenž nezná slitování, kdy »i čertu někdy člověka je líto, však bohu nikdy«. Všechno je založeno v lásce lidí, v soucitu třebas takové jediné zklamané a nad sebou samou se rozplakavší duše.

Zárodky slovanského Fausta jsou ve Vašíčkovi. Vzdor a negace — a náhlé zlomení v soucit a slitování, jak je příznačno měkké, melancholické slovanské duši! Pýcha a troufalost — a pak náhle zase pokora, když byla duše podívala se do sebe samé, v tom je tolik čistě raçovního hodnocení, stejně jako v triumfální konečné synthesi Fausta, ve vyvrcholené gotické stavbě ostrým hrotem věže konečně prohlédnutého veškerenstva, ozývá se ryze hodnocení básnického ducha vzešlého z germánské raçy. V prvním díle Vašíčka Nejlů scházela ještě hlubší intuice všech podstatných záhad metafysických,

aby bylo možno se domnívati, že má Holý aspirace básníka filosofického a meditativního. Působí v něm ne tak ideová dynamika, jako jímavě opravdová atmosféra citová. Ne tak myšlenková perspektiva, jako silně vykrojený, čistý, náladový a formový relief. Za to druhý díl Vašíčka Nejlů působí již seriosním dojmem po kusu o faustovský problem. Vašíček jest autorovi ne již realistickou postavou, ale symbolem. Vyjadřuje jím pochybnosti a rozpory nitra, náboženskou a raçovní skepsi. V tom vzhledě zvláště oddíl Symposion v pekle jest velmi zajímavý. Problem dobra a zla, ctnosti a hříchu, boha jako principu instinktivného proti problemu ďábla jako principu poznání, odboje a negace jako nutného popudu rozvojového postupu, to vše a celá řada podobných otázek a záhad tu nadhozena je v aforisticky stručných, ale tím ostřeji pointovaných výrocích, jimiž se pekelné panstvo navzájem baví. Synthesi této filosofické tříště obstarává Lucifer:

Třeba je tedy buď hrudou být,
Buď o nebe vášnivě hlavou bít,
Až hlava se rozdrtí,
Ne však být hrudou a chtít
Být jí i po smrti.

Čistě slovanské pojetí problemu, na rozdíl od různých germánských Faustů, jímž jest i myšlenkou, i fakturou také na příklad Vrchlického Twardowski, nejlépe viděti z partie, kdy ďáblové, vzkřísivše různými



elixíry Vašíčka k novému životu, ponechávají ho o samotě. Příroda kol něho rozbujela se nejsvěžejší zelení. Vše jásá a zpívá. Ale první myšlenkou Vašíčkovou je — pochybnost. Prvním životním jeho projevem — raçovní skepse. Všechno k němu praví, aby se nenamáhal jíti dále, nevcházel k lidem, ničeho nepoznával by nebyl trpce zklamán. Hoře, zdánlivě bezdůvodné, ale tím zatvrzelejší, jež činí otrávenými všechny požitky, prve než byly žity, to je první životní akcí Vašíčkovou. Jí se projevila u něho jeho raçovní příslušnost. Nemluvím ani o partiích, kde autor výslovně zabývá se problemem. Tou je na př. starcova elegie nenávisti »k národu, mrtvole živé«, a závěrečná Píseň ztracených o smutné chase, mrtvé, bezkrevné, s fádní písní na uvadlém rtu, toulající se jako zatracenci s věčným neklidem po světě. A ještě jednu velikou přednost má básník: vřelou zaujatost, prudký, horečný relief, s nímž traktuje látku. Holému problem jeho práce není pouhým kuriosním filosofickým thematem, jako u většiny faustovských pokusů, jehož by se, abych mluvil s Nietzschem, dotýkal pouze »tykadly studené zvědavé myšlenky«. Cítíte ve Vašíčkovi Nejlů, že básník jeho jest osobně zaujat na svém problemu. Vidí v něm »svůj osud, svou bídu a také své nejlepší štěstí«. To působí, že báseň celá dostala krásnou lyrickou intonaci.



PETR BEZRUČ

Bezručova poesie jest jedinou notou ryze sociální a raçovou v celé mladé generaci. Kdežto všechna ostatní poesie není než výrazem individuálních citů, je úzce osobním, lyrickým genrem, Bezručova poesie mluví ne za sebe, ale za celou utištěnou raçu, za celý ušlapaný rod. Ne své bolesti, bolesti svých bratří zpívá básník. Jeho vlastní osud a útrapy mizejí při vzpomínce na utrpení ostatních. Je Slezan. Za celou utištěnou slezskou haluz zvedá svůj hlas. V tom směru jest jeho poesie i patriotickou, pokud se rovná pojem pána Němçi a chudáka Slezanu. Ale nota sociální zní plněji a silněji. Persifluje-li v Bernardu Žárovi odřezance, činí to více z nenávisti, že zapřel Žár svůj původ z pariů, než ze Slezanů. Slezským, slovanským je mu všechno utištěné, měkké, passivní, co mluví »prokletých pariů



řečí«. »Panským« je mu všechen vliv ciziny, její brutalita a nesnášelivost. I antisemitismus Bezručův je tohoto raçovně sociálního zabarvení.

Bezručovy invektivy nejsou však rhetorické. Nic jich není více vzdáleno, jako stylisovaná, hojností útočných slov překypující tiráda. Působí realistickou suchostí, pravdivostí podrobných fakt. Vezměte Maryčku Magdónovu. Věta za větou není než konstatováním: zemřel otec, zemřela matka, sourozenci naříkají, Maryčka dopouští se krádeže dříví, je zatčena, vrhá se do Ostravice, pak je pohřbena na hřbitově mezi samovrahy. Tato fakta traktuje Bezruč ironisujícími otázkami. Ale jediného slova vlastních úvah a vlastní nenávisti nepřidává. Tato ostrá realita, toto přímé braní bolestných skutečností ze života, činí Bezručovy básně, tak krutě a drásavě účinnými. Je v nich málo literárního, hypothesovaného. Nejsou stylisovány. Jsou žity. Žádné psychologické finessy, citové raffinovanosti, nic, než ta a ta zdrcující skutečnost, sama o sobě působící. Básník opakuje jen její slova, zatím co duní kladiva, co děvucha v loktech chlipníkových úpí, co pohřbívají opovržlivě uštvané samovrahy, a co se jízlivě směje cizácký markýz, vykořisťující chudinu.

Látkou působí Bezruč. Ovzduším přesvědčuje. V básni Sedmdesát tisíc, tak raçovně zoufalé, kde všechno básník dává v šanc, vida marnost úsilí, vypočítává mathematicky blízkost skonu, číselně jej

zjišťuje. A jakým povelem k útoku, jakou vyhrůžkou dřímajícího plamene a dýmu a nenávisti ztuhlých nervův a svalů černých pariů dolů jest Ostrava! Ahasverem národního svědomí jest Bezruč. Jeho hlas zní stále mementem. Varuje a hrozí. Forma je zdánlivě chaotická. Ale v jejích drsnostech, v otázkách s jistou naivitou kladených, s oslovováním sebe sama, s whitmanovskými passážemi, kde se najdou výčty jmen určitých osob a míst, se všemi prosaismy, v tom všem je tolik originelnosti, že činí básně Bezručovy ojedinělými. Jsou to pièçy, jež vykvetou rudým, kypícím květem jen jednou — a jež napodobiti stejně, jako řemeslně vyráběti do všech obhroublostí, bylo by absolutní směšností. Proto Petr Bezruč, »zašlého národa bard«, jak sebe sama nazývá, stojí v české poesii na svém místě, ale stojí tam osaměle, bez následovníků.



JAN Z WOJKOWICZ

První knihu Jana z Wojkowicz Mizení, anonymně vydané, uvítala kritika odmítavě. Úrazem bylo jí hlavně dilettantní chutnání smrti, jehož výrazem kniha byla Hrdinou této beztvaré psychické prósy byl passivní intellekt. Nečiní po celou práci nic, než že čeká na dojmy, aby si je destilloval a transformoval a dal jim procházeti předčasně ustaralou, pathologicky zatíženou sensibilitou, by se rozvíjely v nejchorobnější, nejbizarnější květy. Ale celá fabule umírajícího phthisika, jež šla za suggescí Triumfu smrti Gabriela d'Annunzio, měla něco, čeho neměla kritika odmítati: jemnost a podrobnost v cítění, neklamnou známku subtilního stylisty. Ovšem byl celek velmi nezralý Vedle raffinovaných

subtilit žvatlaly v knížce nehorázné dětinskosti. Vedle uměleckého japonismu umístěny tu byly partie zcela prázdné plochosti.

Mysteria amorosa, sbírka prós, přinesla pokrok. I zde ještě je mnoho, co páchne dětskou jizbou, kde se to tak bezstarostně žvatlá. Titul svádí k omylu hledati v knize sexuelních problemů. Také citát z Novalise nepřiléhá, neboť jeho hymna jest apotheosou duchovní rozkoše a ne materielního požitku. Ještě více však mate předmluva, kde autor vymezuje úkol umělce v tom směru, aby chytal se svého subjektivního stanoviska zvláštní tajemství lásky, poměr mužů k ženám a žen k mužům a analysoval goetheovské »das ewig weibliche«, jako stejně oprávněné »das ewig männliche«. To všechno samo sebou jest interessantní. Ale kniha v tom směru přinesla málo pronikavě vypozorovaných dokumentů. Její umělecká cena jest zase, jako při Mizení, v expressi. Autor i při nejnepatrnějších detailech dovede illusi evokační vyhnati tou měrou, že čtenář zažívá vznícené rozkoše neobvyklé svěžesti, takové, s jakou se pozorují byť sebe známější předměty, ale ozářeny nečekaně ostrým a jiným světlem. V této schopnosti autorově: viděti, byla všechna naděje v jeho talent, v přesnosti postřehu, ve zvláštním a útlém reliefu, s nímž chytal i nejprchavější a nejnáhodnější podrobnosti, a přibližoval se k předmětům, k jich plochám a hranám. Jan z Wojkowicz rád budí někte-



rými allurami illusi, že je analysujícím psychologem. Ale není jím. Jest sensitivistou nejjemnějšího cítění, nejdiskretnější rozechvělosti. Chytá plynulé a lehké sny, měně je v realitu vonně nadechlých, táhlých, sněžně vychladlých linií. Jeho umění, to je takový epikureismus reality, tvarů, barev, světel, linií, ploch, zcela hmotný, utíkající abstrakci stejně, jako destruktivnosti, již podmiňuje analyse. Je to viděti z autorova pojetí ženy. Žena není mu bytostí hlubokých, vnitřních krisí, sexuelních záhad, v jejímž nitru jako příšeiným fosforem zaplane to chvílemi divokou smyslností, ženousamicí. Jeho žena je děvčátkem s nožkami až k pláči útlými a slabými, s kolénky ohebně milounkými, se světle svítivými nebo černými punčoškami, se šaty lehounkými a zářícími, z tylu a z gázu. Je takovým šťastným klubkem měkkého masa, vonného dechu a slabě růžových nebo jemně fialových šatečků. Tak docela esteticky, povrchově pojímá J. z Wojkowicz ženu. V mělké sny, v subtilitu osláblé, opiové fraseologie odívá ji vždy, kdykoli chce vystihovati kouzlo její bytosti. Knihu jeho nutno bráti stejně fysicky a povrchově, jak ji psal autor. Pak ji lze čísti s požitkem všech stylových kvalit, vší nekonečné touhy a stonavé kouzelnosti. Krásně to realisuje na př. Láska zvonův a světel, evokující intimitu pocitů z dětství způsobem opravdu jedinečným.

V Gerdě dominuje stejně, jako v Mysteriích, dojmový lyrismus. A zase je tu snaha stylu akkomodovaného všem záchvějům a všem podrobnostem, spíše, než psychologická analyse. Puberta tu je, se vším svým šeřením a náhlým výtryskem, přechod děcka v muže a ženu, se všemi kouzly a dětinskostmi, s naivitou i komickou ješitností. Román je bez stavby. Je to řada nálad a stavů, beze vší struktury, beze všeho středu, bez umělecké, vnitřní souvislosti. Libovolná hra oblak a světel, do veliké šíře rozvedená, bez ideové hloubky. Krásné jednotlivosti, ale marný celek.

Nejspontanněji rozvinul se talent J. z Wojkowicz v jeho Poesiích. Housle v duších nadepsal jeden jich oddíl, ale mohl tak nadepsati sbírku celou. V nich prokázal se J. z Wojkowicz jako nejhudebnější talent z celé mladé generace. Jeho mnohé písničky mají lehké tempo a plačící melancholii některých piéç Verlaineových tak podivuhodně prostých a zároveň světelných, jimž slovo není než prostředkem, aby zadržely prchavou emoci a uvěznily vůni představ a věcí všechnu vrátkost toho, co jest a věčnost toho, o čem se sní. Ze slovné agonie je složena celá kniha. Mluví z ní tristní duše, poddaná království stínu, kam touha básníkova chodí tiše plakat za monotonního šera podvečerního. Veliká touha, nikdy nenasycená, tesknící, aniž ví proč, tiché kolébání vln, déšť, spád listí, to vše dává starým věcem no-



vého půvabu umdlené, časné nyvosti. Je tu méně konstruovanosti, než v prósách. Jemnost v cítění a sladce agonisující hudebnost v rytmu zanechává po sobě dojmu něčeho velmi křehkého, subtilního, kouzelného. Poesie jsou z celé tvorby J. z Wojkowicz nejvýše.



OTAKAR THEER

Básník Výprav k Já je z duší milujících rozkoš hry a kombinace Všechny jeho sensace a pocity mají ráz konstruovanosti. Miluje milenku před tím, než ji sevře v náruč, než se jeho láska může státi reálním faktem. Miluje ji jen potud, dokud je vagním fantomem, dokud může básník po své fantasii rysovati její obrysy a vysnívati libovolně jak její tělo. tak duši. Konstruuje si ji jako ženu plnou slunce a podivných sil a hned vedle toho jako bytost škádlivou, drzou a immorální. Současně jako osůbku naivního srdce a zase jako osůbku bez budoucnosti, s jedinou touhou »učinit nesmírně dlouhou každou noc«. Vlastní své dojmy a touhy projektuje takto básník do mlhavého fantomu, jenž jest jeho vlastním výtvorem. Theer v theoretických svých studiích akcentoval tolik živý styk umění s realitou. Ve skutečnosti není bás-



níka, v jehož verších by bylo více uměl o s t i a více živlu fiktivního, jako právě u něho. Ani tam, kde se zdánlivě cele vzdá realitě a zpívá, že »všechno je prosté a plno upřímnosti« (Oda na jaro), neopouští ho touha kombinace. »Blázniv krásou nebes« zpívá, jak zkombinuje svůj požitek světla s hudbou, jak »své štěstí vtělí v rej oranžových vlajek« a jak docela po gourmandsku dá blouditi duši od hvězdy k hvězdě. Tam, kde realita přibliží mu se tak těsně k tělu, že nemožno je mu konstruovati svůj sen, jest realitou raněn a podrážděn. Činí okamžitě pokus uniknouti jí. Pak se mění básník v »starého krále« ze Ztracených horizontů, jenž »nemá světu víc co říci«, neboť mu scházejí »magické dálky«. Zpívá nervosní notou spleen z města, jež mu vzalo »prosté srdce, plné snův a krásy«. Sní o věrné kráse, jejíž zjevení stvořené v hrůzu a sen, jako Gracie mrtvých zraků, by zkonejšilo jeho srdce v soumraku jeho dnů. A pak napíše krásné verše, v nichž jest jeho confiteor, a jichž půvab jistě není z tohoto světa:

A rozkoš, hmota, tvar, toť hrad, kde marnost sídlí,
Ty věz, že krásnější jsou v imaginaci.
(Zklamání.)

Co je to jiného, než touha uchrániti fikce a utéci realitě, sníti o požitku a nevzdávati se mu? Je to hrůza skutečnosti, uchvacující náš sen hrubýma rukama a činící naši touhu malou a kladoucí

naposled naši bytost znešvařenou chorobami jako do úzké, tmavé rakve do nekonečného živoření ploužících se šedivých dnů. A tak vlastní poesie Theerova mluví proti jeho theorii, jak ji v takové malé konferenci v Lumíru konstruoval. Jeho poesie miluje fikci a imaginaci, touhu a sen, třebas byly marnými. Raději o životě sní, než by jej žila. Raději si konstruuje fantom ženy, než aby požívala »vulgárního štěstí« doteku úst nabízejících se vždy znova k rozkoši, zatím co duší básníkovou, vzdálenou jim, jde v šumu těžkých šatů kouzelné zjevení krásy — nedosažitelné (Svou vlečku...)

Konstruovanost, vnější mechaničnost zavinila, že je málo bezprostřednosti ve verších Theerových. Jeho styl zdá se mozkově vykombinován, vyabstrahován, vědecky sestrojen, experimentující lyrickou potencí. Je příliš striktní a exaktní. Znásilňuje často rytmus i jazyk. Hodilo by se na něj výstižné slovo Maurice von Stern, jenž řekl o německých básnících, že nebásní, ale — stylisují. Ale je v jeho faktuře jistá drsná osobitost a vnáší trochu ostřejšího vzduchu do parfumovaných sladkostí poesie. I vysvětlíte si pak občasnou suchost Theerových veršů jen přílišnou ekonomií, s níž drží autor své umění spoutáno, a jež způsobuje, že četné rozběhy jeho nikde nepropukají v spontanní, zvučně a radostně trysklou lyrickou fugu.



JAN OPOLSKÝ

První knihou, Světem smutných, Jan Opolský projevil se více jako talent formální a stylisační, než vnitřní a psychologický. Jeho básně byly leckde až předekorovány, na ujmu plastiky, reliefnosti. Plno tu bylo barev vzájemně se rušících. Celkový dojem byl až disharmonický. Stylisace Opolského, v stopách Hlaváčkových, drženy byly v archaické, stařecké, nehybné manýře. Působily dojmem starého dřevorytu, jak to bylo všechno hranaté, strnule drsné, ponuré. Rachot okovu na dně mrtvé studny, černý obraz svaté panny, sesmutněný štkajícími divokými doupňáky, kamenité, nahé mrtviny, bez pohybu a vzruchu, samé ruiny, kláštery, vězeňské cely, černé revíry, hospitaly — to byla fraseologie knihy. Všechno to působilo nějakým starošvábským dojmem, jejž suggerovala rozhodně na př. Ďábelská sonata nebo Krčma. Všechno mělo takovou nějakou obřadnou a slavnou

melancholii. Ale sem tam bylo viděti stopy nejen náladových, ale též meditativně metafysických snah, touhy »obsáhnouti všechno, býti všechen život sám«, čísti ve věcech, budících spleeny a smutky, základ všeho bytí. V Klekání propracoval se Opolský k balladickému tónu. Byla tam řada dokonalých ballad, znamenitě chycené středověké dekorace, v tmy civících arkýřův a pošklebujících se gotických chrličů stejně, jako hluku černých krčem a feudální slávy císařských sněmů. Stezky zbojnické stejně tu ještě děsily, jako dávno neslyšené vytí hladových vlků. Vážní patriciové stejně tu ještě uplatňovali svůj věhlas, jako dávno zapomenutou dovednost provozovala různá specielní, dnes zaniklá řemesla středověká. Básník vymanil se již z vlivu příbuzné noty Hlaváčkovy. Živel groteskního humoru nabyl převahy nad suggestivní dürerovskou fakturou. Tím zabarveny verše Opolského pompésní pitvorností, gesty stylisovanými až příliš slavnostně pro bídnou, quasimodovskou frašku života, jak to vyjádřeno v pièçe Po posledním aktu. V tom vzhledě sluší si všimnouti zvláště čísel, jako je Guliver nebo Quixote. Proti amorfní, únavně šedé, jen a jen pocitové poesii imaginativní bohatost noty Opolského působila barevným osvěžením. Přesnou formou a epičností křísila zase smysl rytmu a reliefnosti.

Jedy a léky vykazují únavu. Opolský tu manipuluje většinou hotovým slovníkem,



určitou zásobou básnických frasí. Kde chce tvořiti něco nového, upadá v bizarní fraseologii, měnící básně v chaotické rýmování a v nechutnost výrazu. Ani ironisování se nedaří. Četné postavy, jež kreslí, mají něco z pathologičnosti panoptikových figur. Jaká mohutná postava je na př. v bibli Hagar a jakou titěrnou loutkou jest u Opolského, jenž v ní nevidí, než protiklad k smilné náladě noční, kdy »patriarcha vchází k těžké ženě plodné«! Jsou však v Jedech a lécích i některá vybraně krásná místa, jako jest na př. z Evy počáteční passus.

Nervové a náladové suggesce, slovní magnetismus, poesie bez architektury, stylu a výběru — to jest úskalí, o něž se tříští originelní talent Opolského. V nejlepších číslech však vyzpíval teskné, intuitivní sny s akcentem, jenž utkvívá, s koloristickým kouzlem a s ryzí psychicky deskriptivní notou. Je v celku zajímavou uměleckou hlavou mezi nejmladšími.



KAREL SEZIMA

Jednou z největších uměleckých zásluh Passiflory Karla Sezimy je, že podala historii mučené ženské duše s jiné stránky, než jest obvyklá erotická šablona. Ukazuje onen strašlivý rub erotických vztahů mezi mužem a ženou, kde žena jest obětí, brutálně vykořisťovaným a vyssávaným nástrojem mužových choutek, a na nějž ukázati mělo dosud tak málo autorův odvahu. Sezima popisuje s nevyrozumovanou a bezprostřední pravdivostí mravní muka své hrdinky, »passiflory«, jak ji nazývá zcela správně. »Mučenkou« je Klára. Nástroje svého mučení nese jako ona mystická květina sama v sobě. V její postavě ztělesnil Sezima problem přirozeného masochismu ženské bytosti vůči onomu, z něhož udělal Sacher Masoch perversi. Jako rozkoš mučiti zdá se býti nezbytně přimíšena do každé rozkoše milovati, tak je zase při-



míšen do pocitu milovánu býti nezbytně také pocit mučenu býti. Nejsilněji je tento cit vyvinut u žen, a přesahuje-li rozkoš mučenu býti rozkoš milovánu býti, blíží se ovšem již tomu, co se nazývá perversí a co není než drobnou episodou z velikého vzájemného boje mezi pohlavími, z oné obrovské sexuelní gigantomachie, kde přemožení jako děti Gajiny sopečným ostrovem zasypané stenají pod tíhou vlastní vášně brutalně je pohřbivší. Klářin muž, ta žíhaná krásná bestie, s takovou plavou dusností v barvě zachycená, rozvinul ve své ženě touhu poddati se, býti mučenu bytostí milovanou, až do nejzazších extremův. Když plameny nejprudčeji šlehají, rozdmychává je s bestiální rozkoší, aniž se snaží je utlumiti neb pohasiti. Klára chce se poddati smyslnosti mužově až do zmaru. Ale ten vida se u cíle, odkopává ji Brutálně ji urazí v jejím mateřském citu. Uráží posléze i její ženský cit v pohnuté scéně v manželské ložnici před opilou společností. Klára odchází od něho — zničena, se zdravím podlomeným. Zárodky šílené touhy se rozvinují v její bytosti i v nepřítomnosti mužově. Když uvadá v zimomřivé atmosféře domova, vzpomínka na brutálnost mužovu rozdmychává oheň v její bytosti. Horoucí peklo života, jehož zažila, pod suggescí všech strašlivých dojmů zdá se jí jen krásným požárem a tajemným neštěstím. Nástroje mučení z rukou mužových přesunuly se do její vlastní duše. Hnus fysického požitku

přešel v mučivou touhu po nových sensacích a mukách, jichž by jí muž dal pociťovati. Klára nevyciťuje dosti jemné, ostýchavé lásky bývalého svého učitele Brauna — postavy trochu konstruované a hypothetické. Když jej vežene mimo nadání konečně tam, kde byl její zemřelý tryznitel, k násilnému útoku, jest pozdě, aby upadla v narkotické opojení. Tělo hrou enervující smyslnosti zničeno, klesá v agonické odumírání, ale duch bojuje ještě: v posledních okamžicích odpoutána od tělesného Klára synthetisuje všechno prožité, chce z něho vyřešiti smysl života.

V analysi těchto posledních psychických muk ženské duše rozvinul Sezima vzácnou drobnomalbu. Kreslí poslední zmatky drcené duše pravdivě a tragicky. Jaká hloubka je na př. v detailu, kdy Klára dovídajíc se o smrti Nellově, dá se v šílený tanec, připodobňujíc se Salomé tančící o hlavu Jana Křtitele! Jaká hořká opravdovost je vůbec v celém jejím vypravování minulé hanby a dovršeného pokoření! Jak tu dovedl autor vyzdvihnouti z dna duše, okamžitou intuicí, všechno bezvědomé, atavistické, animální, co dříme v nejtajnějších záhybech ženské bytosti! Něco jako ironie kmitá se také v poměru Klářině k Braunovi. Jest interessantní, jak autor dovedl pravdivou učiniti postavu čiře dosud žijící jen z knih, místo ze života, z idejí, místo ze styku s lidmi, mozkovou, abstraktní, tehdy, kdy hnul se v mladém doktrináři živočišní pud, a kdy



tento vrhá se na tělo Klářino, aby učinil zadost neovládnutému smyslnému výbuchu Něco tragikomického je v tomto pádu positivistických a realistních zásad předčasně usychajícího organismu — vedle žhoucí tragedie ženské bytosti uštvané mužem a sebou samou.

Vedle těchto postav jsou tu ještě dva zajímavé portréty rodičů Klářiných. Staromodní filosofický gourmand, otec, s dlouho šosým kabátem a vysoko uvázaným nákrčníkem, připomíná dobromyslného rodinného portrétu, mdlých pastelových tónů, jako vprášeného do černého rámce. Passivnost v něm převládá, jako v šedi podzimku neustávající agonický déšť. Přejde neslyšně románem. Zapadne v pavučiny, jako když hřeb se vyviklá ze zdi, a portrét zapadne za kus nábytku. A jeho žena, samice se slídivou chřípí, s erotickou posedlostí, s despotickým profilem. Vilná tygřice, s rudými vlasy starořímské kurtisány, s choutkami docela dekadentně huysmansovskými, barvami zdivočelými a křičícími z rámce těžkého zlata vystouplá jako triumfující pohlaví: scény, jako ona, kdy z mužových mar dává si dělati černou houpačku, nebo kdy se obklopuje papoušky křičícími blasfemie a barbarsky zkomolenými a naduřelými kaktusy, vyhledávají originelních sensací. Ale nepůsobí proto strojeně. Naopak, doplňují a docelují portrétu.

Vzácné je stylové umění Sezimovo. Kniha jeho hledající a p a r t n o s t i v r e á l-

nosti, psychologické výjimky až k pološílenství, dýchá něčím robustním a zároveň horečným, vervním a nemocným. Nejpřiléhavější jest toto umění v místech, kde autor líčí Kláru, jak přestavši trpěti pro lásku, trpí jen pro bolest samu. Tu jest Sezimův styl tou celou nebezpečnou hrou jako napojen. Autor vplétá se do ní všemi nervy. Vzněcuje se na ní. Žije v ní a s ní. Hrdinka práce mění se tu v oběť krvácející na mučidlech. Styl autorův ji leptá jako fosforem do temnot, s gloriolou perversní světice pohlaví, visionářky pudů. Jinde je však lichotivý a smyslný: koupající se tělo ženy popisuje do všech essencí a vůní, stejně jako aromatický dech předmětů ženské ložnice. S toulavou choutkou vniká i do nejmenších detailův. Vyzdvihuje jich intimní a drobná dobrodružství. S takovou důvěrnou inspirací — bez násilně vyhledávaných analogií a bez nudy inventárního soupisu.



JAROSLAV HILBERT

Prostá citová historie, intimní drama duše, jest obsahem prvního dramatu Hilbertova, Viny. A stejně i forma dramatu, celý vnějšek jeho jest co nejjednodušší. Všechno jest tak jednotné, tak soustředěné, bez odboček a episod. Rozvíjí se přirozeně, bez násilí, výjev z výjevu. Mína Mařáková je temperamentní a zase náhle skleslá, prudká a bázlivá. Autor ji kreslí se všemi psychologickými polosvětly a polostíny. Má světlý, mravní názor. Není na povrchu života. Prohlédá jej. Jest seriosní. Jest »povahou«, jak se na jednom místě sama nazývá. V mládí dopustila se viny. Podlehla. Ale poklesek vyřídila si sama se svým svědomím. Sebeopovržením potrestala svou slabost a za ta všechna muka, jež duše její vystála, domnívá se, že nyní má právo ke klidu. Milenec Mínin, Stanislav Hošek, jest však jiného názoru. Dovídaje se náhodou

o její vině, potupí svou milenku. Odkopne ji brutálně. Marně pak hledí zase k Míně se vrátiti. Jest pozdě. Tragika hry založena jest právě v nemožnosti tohoto návratu. Zde stvořil Hilbert nejryzejší psychologické partie své hry. Mína cítíc živě, že ztratila z lásky, na níž lpěla celým životem, nejvyšší její oprávněnost: důvěru, hyne sebevraždou. Hra je samá malba nálad a citův. Ač konflikt její, celé pozadí hry je tak dusně tragické, způsob, jímž Hilbert látku traktoval, má akcenty jasného rozmaru a intimní graciésnosti z počátku a nyvé, sensitivní tesknosti tam, kde Mína vidí, že se její život shroutil do beznaděje.

Vina projednává osudné a těžké životní thema lehce, slunečně, lyricky, s takovými měkkými přízvuky hlasu, s tak pružně houpavými a mladickými kroky ... Značné překvapení přinesla druhá hra autorova, O Boha. Drama tmy, hrůzy a děsu, vyplašených stínův a rozhoupaných, zlověstných, dunivých zvonů, prosyceno je škrtivou atmosférou neštěstí a osudnosti Něčím, co by se dalo v posledních důsledcích formulovati jako dojem z nějaké Wernerovy nebo Müllnerovy »Schicksaltragoedie«. Vše je tu schmuřeno a krajně morosní, jako v ovzduší zapadlých močálů, tak stařecké a olověně těžké. Osoba za osobou plouží se po scéně s takovým dojmem, jako by každá přinášela zvěst o nějakém novém



neštěstí. Katastrofa osudu měla basována býti na problemu religiésním. V dramatě však nejedná se o náboženské záhady a pochybnosti, o žádného »boha« neb »víru«. Pouze o excentricky vypiatou a šíleně sobeckou lásku mateřskou, která, aby zachovala života dítěti, raději by viděla klesati vniveč celý svět. Paní Milena zahazuje všechno, co jí dosud bylo drahé, jen aby dítě, jež s vášnivostí samice miluje, žilo. Na konec se pustí v zápas — ne s bohem, ale s fantomem, jejž si o bohu vytvořila, v smračeném pozadí pověrčivosti, jako se zlým, urputným, neúprosným vládcem »nad životem a smrtí«. Chce z něho vyrvati slitování pro sebe a pro dítě, ať po dobrém, ať po zlém. Není tu tedy religiésního thematu. Je tu nejvýše pathologická episoda religiésního šílenství. Tak aspoň působí závěrečná scéna dramatu, kdy paní Milena, vidouc se zklamanou ve svých illusích, vyprosťuje se pojednou ze všech allur bigotnosti, s nimiž dosud objímala oltář, aby pojednou zhroucena svým neštěstím, bez života padla k zemi. K této hlavní osobě dramatu jako protějšek kreslí autor postavu staré paní Matušovy, duše bohu oddané, bez bojů v neroztržené, celistvé duši. V muži paní Mileny maluje typ zase atheistického materialisty, kdežto ve Zdeňce a doktoru Vordrenovi vypodobněni jsou dva repraesentanti náboženského indifferentismu. V Zdeňce toho, jenž ztrácí víru, když si byl uvědomil, že »také oltáře nutno mýti kartáči«, a ve Vordrenovi typ

stejně náboženského, jako uměleckého dilettanta, takového Grama nebo Durtala, který je sice (pro okamžik) »bez víry«, ale který je při tom přece jen »víry hledající«. Drama kresleno stejně, jako koncipováno, v mohutných liniích. Ideové jeho perspektivy nejsou do široka rozevřené. Drama neosvětlí a nerozřeší pro vás žádných záhad vašeho srdce Naopak. Naplní vás pochybnostmi. Nejedná se v něm o boha, ale o dítě. Nejedná se v něm o víru, ale o pověrčivost. Znamenitá je však, stejně jako ve Vině, malba ženské duše, chorobně rozcitlivělých, abnormních, hysterických hnutí rozvrácené bytosti. Drama je demonstrací tragických duševních pochodů. Není však ničím méně, než odpovědí k problemu boha a víry.

Bylo-li Hilbertem v obou těchto dramatech bravurně využito zvyklé formy dramatické, v Psancích rozbil autor souverainně dosavadní techniku dramatickou. Jeho pěsti udeřily v celou splet divadelních technických konveniencí zrovna s brutální bezohledností. Rozbil divadelní machu. Dal hráti dramatu duše na scéně, s níž zmizela šeredně pomalovaná plátna, a kde v pozadí vyrysoval se jako jediné závažná, osudná stafáž scenická, drsný, krutý život sám.

Takový grandiosní lyrismus citový jest ve Psancích. Drama jako by nebylo než jediným dlouhým monologem autora, zpovědí všech jeho zažitkův a hnusův. Autor



má tolik mnoho říci. Mlčel tak dlouho, že slova teď řinou se z poraněné a rozdrážděné duše jeho bez ohledu na všechen zákonný sklad. Zadrhují se časem v uzly, že by jich na scéně ani nejobratnější rhetor nerozvázal. Jinde zase přemetají se skoupě dvěma větami, dvěma gesty křečovitě přes situace, kde by bylo třeba bližšího, podrobnějšího výkladu. Kolik osob v dramatě, tolik je tu vlastně tragedií. A všechny hrají ve svých posledních konvulsích. Všechno je vytřeštěno a vyděšeno. Praví psanci života tu vycházejí na scénu druh za druhem. Vrávorají, lomí rukama, v sebe se zvracejí a hned zase v nenávisti svírají pěst. V slzách se k zemi vrhají a ve vzteku, zoufalosti o ni tlukou hlavou. A ve všech těch duších je při tom toužebný sen duchového ticha. Všechny touží slavně se vyrovnati se světem — a zatím zkrváceny, potácejí se od křeče ke křeči, »z předmětu ku předmětu, a všude roh a všude zlomení do smrti!« Pohlednou nahoru — a tam je propast. Pohlednou dolů — a tam je také propast. Všude prázdnota civí v jejich poděšené zraky. »Jako by jediný hluboký vzdech nocí se táh', čas od času přerušen šíleným hvízdnutím ...« A všude bahno starého světa, z něhož nelze vybřednouti. Čekají života nového, očištěného, přepiaty až k šílenosti. Julius Denk činí dojem fantomu, z něhož všechna lidská součást vyprchala. Potácí se scénou s vytřeštěným zrakem. Jeho všechny nervy jako by byly vyškubnuty ze svého

masa. Veliký titanismus citu — a hned zase reakce: jako spráskaný pes plazí se prachem země. Lomcuje jím touha revolty, prudká chut ztroskotati. A při tom je hříčkou vášní, jež jej činí impotentním až k idiotnosti. Lora Blodská je také bytostí ze svých kořenů vytrženou. Při tom chvěje jí touha stvořiti kolem sebe čistý život. Ale bláto ji potřísňuje. Chce rozliti vůkol sebe plno lásky. Ale cítí jen chlad a zmrazenost. A stejnými psanci života jsou další osoby dramatu. Ivan Blodský nosí plno snů v hlavě. Ale zachytiti je nemá síly. Velikou prázdnotu cítí ve své duši. Jako by z jeho rukou bylo vyraženo, co tvořilo podstatu života. Zdá mu se, že byl »narozen v době, jíž není«. Jena Duhanova jest už pouhou troskou. Také jí lomcovala kdysi touha, jež se chtěla rozkřiknouti celým vším mírem... Ale hlas její, jehož sílu měl poznati svět, »vyschl« pojednou. Jako zbankrotělá soubretta vrací se do domova zemřít. Starý Blodský s minulostí kriminalistickou nosí v sobě celé peklo soudu, trestu a pokořenosti. Teta Anna je spřažena s jeho osudem z minula podvodem na vlastní sestře páchaným a vraždou svého plodu. To jsou osoby dramatu. Jako stíny vycházejí na scénu. Hrají tragedii děsu ve ztrnulosti výkřikův a gest, jako galvanisované mrtvoly. Drama enervuje. Místy až usmýká psychicky diváka, jako některé nejbrutálnější partie románů Dostojevského. Jsou to scény, kde jednotlivé osoby cítí již až k ústům čpěti bahno



své minulosti, do něhož se čím dále, tím hlouběji zpropadávají. Chtějíce vybřednouti z míst, kde jim půda mizí pod nohama, zoufale jektají zuby, vyrážejí chraptivé vzkřeky, v nichž jest už málo lidského, kde ozývá se cosi polozvířecího. Tato fragmentární, rozbitá, v divné stylistické obraty zkroucená dikce, jíž jako by se násilně probíjela duše z nitra na venek, působí odpudivě na toho, kdo je zvyklý způsobné dramatické stylisaci a plynné monotonnosti i v okamžicích největší vášně. Ale neprávem. Dikce jest konformní psychickému obsahu dramatu. Stačí vzpomenouti na př. dramat Schlafových, kde se nalezne týž křečovitý a úryvkovitý styl rozmluv, jako ve Psancích.

Dramatická fantasmagorie — to jsou Psanci. Je v nich více tmy, než světla, více nejistoty, než pevných kontur, více zmatenosti, než ostré určitosti. Ale je v nich plodný tvůrčí chaos. Krasořečníky scény zklame drama. Ale pro ně psáno není. Je psáno, stejně jako Osamělé duše, těm, kteří žili stavy, jež básník líčí . . .

Psanci vyvrcholují básníkovo úsilí v určitém směru. Ale jsou také poslední a nebezpečnou mezí. Dále jíti, znamenalo drama vrhnouti v beztvarost. To vycítil básník sám — a vrátil se ve Falkenštejnu opět ke stylisaci. Hilbert Falkenštejnem

reaguje proti modernímu dramatu. Zdá mu se, že nejvíce ochudila drama okolnost, že z reakce proti barevné, pathetické mluvě romantismu připustila se na jeviště mluva ulice. V snaze připodobniti se co nejvíce skutečnosti že odloženo všechno pittoreskní a blyštivé dramata. Šedivá mluva, šedivé gesto, šedivé nitro, — to se stalo heslem. Vypuzena z jeviště veliká vášeň a velicí lidé. Jich místo zaujala pitva nitra malých lidí. Vypuzena všechna sytost a hudebnost mluvy. Odloženy všechny vymoženosti staré dramatické techniky, všechna associovanost a analognost, všechna konstruovanost souměrných linií, k níž dospělo prací celých generací staré drama.

Falkenštejn proto stylisuje. Autor odložil snahu illuse reálního, úsilí docíliti fikce způsobem nejstručnějším a nejintensivnějším, jak to předpisuje Jean Jullien. Jeho rekové svá gesta promýšlejí a malebně rozkládají. Všimněte si jedné z nejkrásnějších scén jeho dramata, kdy Falkenštejn na rozkaz královny Kunhuty jest odváděn do vězení. Prve než je zatčen, jak účinně, aby vyniklo kočičí gesto, jímž Falkenštejn má býti do krve zraněn, scénováno královnou zasnoubení. A zatím co Falkenštejn kleká před trůnem a volným gestem královninu ruku tiskne ke rtům, jak účinně stylisuje autor ztrnulost davu, z něhož má vyjíti Falkenštejnu blesk záhuby! S jak grandiosním gestem volá Falkenštejn, jenž zůstal hrdě vzpřímen uprostřed katanů, své: »Fi, ženo!«



Veliký dramatický styl ožil ve Falkenštejnu. A přece nemůžete říci, že by to byly prázdné, duté tirády slohu Victora Huga. Poněvadž autor všechno psychologicky zdůvodňuje je na něm viděti, že prošel školou dramatické psychologické malby a že se naučil zdůvodňovati, přirozeně rozvíjeti. Vezměte scénu, kdy královna navštěvuje svého vězně Falkenštejna v Bílé věži. Jaká loutka by z ní vyšla u Victora Huga! Patheticky by se nadouvala a smršťovala, a přívalem frasí by zaplavovala muže, jehož chce znova získati Ale jak přirozená lidská, jaká žena jest u Hilberta!

Po dramatech malých lidí přišel autor s dramatem lidí velikých. Po malých vášních s vášněmi velikými. Dosud drama jeho stavělo na jeviště vesměs lidi psychicky zlomené, nemohoucí se srovnati se životem a jeho požadavky. Slabost, neschopnost žíti život grandiosních linií, v tom byl tragický konflikt reka s realitou. To byli »psanci« života, abych užil termínu básníkova. Lidi silných vůlí a zpurné odvahy vztyčuje Falkenštejn. Lidi hrubých a prudkých pudův, u nichž každý náraz, každé dotknutí se jich přeměňuje se hned v čin, v pohyb. Jaká vášnivá žena je královna Kunhuta! Jak prudce dává se strhovati touhou po polibcích, tak zase v okamžiku dává se unášeti zuřivou nenávistí k tomu, jejž líbala. Jak silně sleduje Falkenštejn svůj plán, jak určitě a pevně sahá po koruně královĕ! Nedovede jím pohnouti ani náhlá

katastrofa, když se hroutí všechny jeho zámysly. Hilbertovy postavy nejsou lidmi jemných, odstíněných niter, bohatých nuancemi pocitů, jsou instinktivními a prudkými, nitry úzkými a obmezenými, za to však tím vypiatějšími a přímějšími. Jako potřebuje jeviště zvláštní malířské techniky pro dekorace, tak Hilbert pracuje zvláštní zúženou a prostou psychologií. Mnoha světla potřebuje jeviště, — a proto Hilbert pomíjí všech drobnomaleb a finess, tam, kde jeviště vymáhá jen velikých, patrných kontur. To, čeho podstatou je složitost, ukrytost, utajenost, jako při nunçovaném pitvání nitra, vylučuje autor s jeviště, kam klade jen všechno dynamické, agilní, pohnuté.

Dílo Hilbertovo doplňuje kniha povídek, jimž v čele jest větší skizza Lili. Studovati a poznávati dramatika v novellistovi, jest u Hilberta zvláště zajímavo. Jsou v jeho knize dialogy a scény, jež by hned mohly ožiti na scéně. Lili a ty druhé skizzy jsou současnicemi nebo předchůdkyněmi Viny. Jsou tak lehké, graciésní, jako první drama Hilbertovo. V době, kdy Šlejhar píše těžké, chmurné prósy, a celá novellistika pod suggestivním vlivem kritiky z let devadesátých mění se v samou analysi a v samou psychickou pitvu, kdy v sebe samu pohlíží a sebe samu enervuje, — Hilbert zůstává ušetřen toho kritického smyslu. Jeho prósa hraje si duhovými barvami. Stříká lehkou



pěnou. Směje se, výskne si, zadovádí si. Časem si posteskne nebo popláče. Stylisuje bonmoty i sentimentální výlevy, enthusiasticky zbožňuje i docela rozpustile paroduje. Všechny ty živly jsou soustředěny v rozkošné historii o Lili. Tam žije duše ženská, hned koketní a uličnická, hned sentimentální a těžká, hned rozkošně veselá, hned přísná, hned roztomilá, hned naprosto nezdvořilá, hned zcizená, hned důvěrná. Hraje si uprostřed veselé mizerie života bohemského, podobna dávno zmizelému fantomu grisetky z latinské čtvrti. Méně se zamlouvá již Láska, kde je málo toho ironického živlu. Tragické akcenty příliš visí ve vzduchu jako libovolná kombinace autorova. Krátkými, plastickými větami jsou psány prósy Hilbertovy. Autor pochopil Balzacovo tajemství stylu »ze dvou vět udělati jednu.« Naschvál pohádka má několik stránek. Ale celá klaviatura citová se tu přehraje v krátkých větách od naivního podivu k okamžité znechucenosti, od kruté zvědavosti k romantickému pathosu, od nervosních slz k výskotnému rozradostnění, od vzteku žárlivosti k hlubokému sebeopovržení, od otřesu hrůzového k okamžiku, kdy člověk objeví náhle svou směšnost.

Hilbert je z duší neuspokojených sebou samým, neustále hledajících a zkoušejících. Vedle nejnormálnější, nejprůměrnější taképsychologie náladových dramat, kde je

všechno třebas »poctivě žito«, ale rovněž úžasně dobře známo, Hilbert v dramatech, jako jest O Boha nebo Psanci, pochopil, že Wagnerovo »Das Nieerlebte« je vlastně jediné, co v umění může zajímati. Hilbert nezastavil se ani před analysí, ani před prudkým vjemem také těch psychických stavů, jež slabé duchy odvracejí záhadnou tmavostí neb intensivní mimořádností. Z toho důvodu, pro tuto básnickou odvahu nepadají na příklad, byť i posměchem proskribovaní, Psanci. Tam, kde není jiné ctižádosti, než život většiny kresliti jako svůj vlastní a předkládati city, jež prožije kdokoliv kdekoliv, týmž nezajímavým a normálním způsobem, Hilbert pozoruje a kreslí život jen potud, aby pověděl jeho smysl a vyňal z něho problem. Pracně okreslovati prostředí, to je mu naprosto vzdáleno. Nejlépe je to viděti ve Falkenštejnu, drženém mohutnou základní ideou a na ničem tak málo basujícím, jako na kulturně-historické přesnosti.



K VÝVOJI MODERNÍHO DRAMATA

Vzpomeneme-li kteréhokoli dramata staré školy a srovnáme-li je s dramatem moderním (nemyslím jen technické stránky obou, ale více vnitřní jich znaky, určující jich rozdíly), vidíme, že staré drama i nejgrandiosnější katastrofy líčí vnějším způsobem, zcela povrchově. To a to se stalo, ta a ta náhoda způsobila katastrofu, — nic není méně všímaným, jako nitro osob, jich vnitřní vášně a rozpory. Od prvního jednání k poslednímu odehrají se nejvážnější osudové změny. Kdo byl v prvním jednání na vrchole slávy, ku konci dramata je nejbídnějším zašlápnutým červem. Zkoumáme-li však logickou linii tohoto zvratu, srážku směrův a názorů, rozpory, jež vedly ke krisi a pak ke katastrofě, vidíme, že zde není evolučního interního procesu. Všechno to je výsledkem pouze vnějších okolností, intrik a nedorozumění. Není zde žádného

sebe matnějšího postupu psychologického. Jsou k sobě libovolně pojeny dějové detaily v barevný a malebný sice, ale vnitřně úplně mrtvý obraz. Schází veškeré pojítko mezi činy a duší, vášněmi a nitrem, jež jest jich dusně do ruda zapáleným bojištěm. Bizarně sukovitý a rozsochatý osudový strom zdá se viseti ve vzduchu. Šumí to a hučí v něm vážnými rytmy, v koruně vzepiaté do tragických temnot. Ale dole scházejí kořeny, jež by výtvor fantasie básníkovy pojily s nitrem a duší...

Moderní drama naproti tomu opomíjí všechny procesy vnější. Pouští úplně mimo svůj zřetel všechen měnný a pohyblivý rámec vnější. Není v něm strojených a zdrhlých intrik, náhodných a libovolných nedorozumění, srážek vnějších okolností. Osoby v moderním dramatě nejsou pouhými malebně řezanými figurkami, jež hazardně básník posunuje ať v ten, ať v onen směr, jako za partie šachu. Zde čin je výsledkem cítění. Je převodem z něho, jest jím fixován. Každá horce vzkypělá vášeň, z tísnivého hrdla se vyvolnivší výkřik a celou bytostí trhlé gesto je v moderním dramatě zdůvodněno v nitru. Osoby nežijí z diktátu souverainní básníkovy fantasie rozepiavší se v celé šíři smělých a bijících křídel. Žijí z šedě důvěrného a zamlkle intimního, ale tím naléhavějšího a neodolatelného diktátu vlastního nitra a srdce. Několik málo osob — v okolí co možná nejméně se lišícím od prostředí, kde den co den žijeme, a zdán-



livě žádný děj na jevišti, mimo hovory prodlužované jednotvárně, tak podivně napovídající a významné, — to je dojem moderního dramata, takového Ibsena, takového Hauptmanna. V těchto náladových tóninách pohybuje se stylisace jich her. Je klid na jevišti. Ale tušíte, že je to atmosféra nízce zavěšené bouře dosud nepropuklé, plíživého dusna a zalklého spleenu... Poddejte se náladě dramata. Nebudou zaznívati k vám výkřiky patheticky skandované. Nebudete svědky malebně rozměřených vášní. Nebudete strženi do víru násilně tryskajících slov a hádek. Neuvidíte intrik, konfliktů způsobených osudnými nedorozuměními Drama neukončí se effektním výstupem, za něhož se zdvíhají zúčastněné osoby do tragických linií, do mramorů slavnostních a tvrdě nehybných pós. Ani neukončí se chaosem závěrečných akkordů bouřící a široké klaviatury. U moderního dramatika vše roste příliš z vnitřních, psychologických motivův, aby bylo úplně prázdnou dějovou allurou. Jeviště moderního dramata není již na prknech, kde se pracuje výlučně d ě j o v ý m i effekty, z duše logicky nevyloženými. Toto jeviště, zpropadlá, tragická, ponurou klečí osudnosti porostlá jeho půda, ukryto jest v nitru, kde se rozhodují zápasy a žijí křeče, horečky a vášně... Tam se odehrává celá tragedie, její závažné a slavné bolesti, jež dupou duši vzepřevší se s celou energií svému bohu a osudu...

Je zcela vysvětlitelno, že moderní drama zaujaté hlubokou psychologickou sondací, omezilo všechno dějové v dramatě na nejmenší míru. Chtělo-li jíti za pravdou svého nitra a celým svým obsahem, tím, co u Aristotela má tak praegnantní výraz diánoia, býti výrazem moderního člověka, nemohlo učiniti jinak. Staré drama volilo za reky své samé muže činu, lidi vervní, kteří nemyslili, ale jednali a byli zosobněný čin sám. Sledujme některého z hrdin třebas Victora Huga, jeho Hernaniho, Ruy Blase, nebo třebas Lucrecii Borgii, v jejíž žilách víří zároveň krev papeže a kurtisány. Zde je samý čin, samá dějová zápletka a intrika. Osoby zdají se býti bez mozku a duše, pouhý mechanismus, jenž chrlí ze sebe spousty pathetických slov a způsobuje dějový výjev za výjevem. Můžete vyprávěti o činech Lucrecie Borgie, o jejích urážkách a mstivých výpadech, o činech Gennarových, kněžny Negroni a jaké jsou ještě osoby zmíněného dramata Victora Huga. Ale o jejich duších, myšlenkách, vnitřních zápasech a bolestech nenaleznete nikde ani stopy. Lucrecia Borgia je »mstivá«, Gennaro je »velikomyslný« a »jemný«, brzy »dítě«, brzy »muž«, brzy »přímý«, brzy »skromný«, kněžna Negroni je »záhadná« a »krásná«. To je všechno, co o osobách Victora Huga víte, když abstrahujete od dějového pásma a tropické květnatosti fabule. Staré drama je přeplněno samými králi a rytíři, vévody a vojevůdci,



bandity a vojíny. Osobami, jichž volné sociální postavení umožňovalo jim, aby vůli realisovaly hned v čin, myšlenku sebe menší aby učinily skutkem. Nebylo tísnivých pout. Byla-li vůle, byla hned možnost. A pak ještě jeden moment. Staré drama volilo za své reky osoby tradiční a legendární. Líčilo figury hotové, které si odžily na zemi svou úlohu a po nichž zůstaly, jako schemata, nárysy jich životní činnosti, určitých událostí, příhod a zažitků. Ty měl básník jen sestylisovati a sesymbolisovati v určité zhuštěné tvary. Sám Schasler ve své Aesthetice předpisuje dramatu, by předvádělo jen »osoby vynikajících vlastností nebo význačných postavení životních.« Básník bral hotovou figuru a určité příhody. Jeho úlohou bylo tuto určitou figuru a tyto určité příhody obecenstvu svému v celé jejich hotovosti reprodukovati. Úlohou starého dramatika nebylo nic, než právě tato reprodukce. Starý dramatik — a tu sluší zase jen vzpomenouti třebas na řadu dramat Victora Huga — nestaral se než o to, aby starý příběh, starou historii rekonstruoval co možná nejeffektněji. To jej nutilo, poněvadž fabule celkem jeho posluchačstvu jako příběhy lidí titánských a svalnatých vyniklých nad své okolí, byla známa podobně horám, jichž vzdálené, splynulé v mlhách obrysy nám v nížinách v paměti utkvívají, sahati k svěžím dějovým effektům aby docílil účinku u posluchače. Zavraždění Caesarovo na př. bylo tak celkem

jako historický fakt posluchačstvu známo. Bylo třeba děj skombinovati tak, aby k výslednímu známému faktu přišlo se po cestách dějů co možná nejvíce spletitých a odlehlých. Tím pozornost divákova měla býti napiata. Moderní dramatik není kombinatorem naproti tomu. Moderní dramatik je tvůrcem. Tvůrcem nových světův, inspiratorem nedotčených zemí nálad a citů. Do jich záhadných vírů muk a bolestí uvádí posluchače. Svět fysický a společenský mizí před světem citovým, intellektuálním a mravním. Moderní dramatik staví na jeviště osoby neznámé. O nich zprvu nevíme ničeho více, než o osobách, s nimiž v životě poprvé mluvíme. Je to nějaký kazatel nebo kupec, nějaký elegán nebo spisovatel, nějaký dělník, nějaká stařena. Stačí jen vypsati si z dramat na př. Ibsenových seznamy jeho osob. Samé osoby, u nichž všechno dějové, každý čin jest již omezen jich sociálním postavením. Vzpomínám citovaného již výroku Schaslerova o osobách »význačných postavení životních«. Tím právě se odlišilo drama moderní od dramata starého, že uvedlo do dramata osoby stísněných postavení sociálních. Po těchto stopách, daných Schaslerem, možno konstruovati rozdíl dramata moderního od dramata starého. Byl-li u tohoto okruh činu větší než okruh představ, dojmů, citů, pomysla, idejí, jest u dramata onoho život vnější, život činu na nejmenší míru stlačen, není-li zcela umrtven.



Tato okolnost nutí moderního dramatika věnovati pozornost úplně životu vnitřnímu, utonulému světu představ, sensací a idejí, lidí nervových na místě lidí masa a svalů, jež kreslil dramatik starý. Nutí jej hleděti si nitra, tam hledati prvků a složek života, když je vnějšek tak málo zajímavý, neživý, šedivý. U starého dramatika povrch dramata byl daleko pohyblivější a vznícenější, než jeho vnitřek. Život činu byl u něho mohutnější, než život psychy, život citu. Tento poměr u moderního dramata jest opačný. Zde je život citový rozmnožen na úkor života činu. Vývoj je zcela přirozený. Stačí si uvědomiti korrespondenci literárních genrů, jaké změny tu se udály vývojem umění a myšlenky. Staré drama spojovalo objektivně epické se subjektivně lyrickým. Epický živel převládal v době. kdy epos byl ve svém květu. Dnes je v umění epický živel zatlačen úplně do pozadí. Člověk moderní není již člověkem činu. Je člověkem citu. Lyrika zmohutněla. A tím se udála také přeměna dramata. Živel subjektivně lyrický potlačil živel objektivně epický. Referuje-li epos, lyrika prožívá. Podávalo li pro převahu epického života staré drama příběhy, moderní drama, pro převahu lyrického živlu, podává psychologické procesy. Najíti definici moderního dramata po stopách těchto výkladů nemůže způsobiti obtíží. Definice sta-

rého dramata u Schaslera zní: »V případě, že události tvořící obsah eposu, nejsou v objektivní formě poetického vypravování a tudíž jako minulé líčeny, nýbrž jsou představovány jako právě se rozvíjející jednání, která osobními jich nositeli (»dramatické charaktery«) sama přicházejí k výrazu, povstává drama.« Schaslerovi drama nebylo než oživeným, zpřítomněným eposem. Moderní drama naproti tomu není než oživenou, zpřítomněnou lyrikou. Moderní drama povstalo tím, že city, jež tvoří obsah lyriky, předvádí nám ne jako minulé, jež daly podnět k určité písni, značící však zároveň jich překonání, jich minulost — ale že předvádí je nám jako přítomné, jich všechen vývoj a rozjítřenou rozbolestněnost v duši, na osobních jich nositelích.

Moderní drama volilo lidi všedního života, šedivých, stlumených, důvěrných jeho jevů. Proto fabule moderního dramatika je zcela prostá, jako je všední život lidí, jež moderní drama kreslí. A tak podmanil-li si u starého dramatika obraznost šumný život jeviště, okolnost, jak osoby z temna zákulisí vybíhaly a se potkávaly, srážely, sobě intriky vzájemně strojily, u moderního dramatika naslouchá se napiatě a nehybně, se sklenným zrakem manifestacím psychy. A byť bylo na jevišti sebe klidněji a monotonněji, divákova pozornost jest a sice daleko intensivněji než u dramata starého genru, upiata k osobám na jevišti se pohybujícím. Co u starého dramatika bylo upoutáno pouze



oko, sluch a fantasie, u moderního dramatika tím více jest upoutáno nitro, cit a duše. Zájem je daleko více napiat suggescí psychických hodnot, než byl napiat suggescí dějových, obsahových hodnot u dramata starého. Živě pozorujete osoby vám celkem tak známé, jichž osud je vám daleko bližší, než byly patheticky barevné a dobrodružné allury nějakého heroa nebo krále u dramatika starého genru. Jich činy synthetisované ve výrazné linie jsou vám daleko důvěrnějšími než činy starého dramata, vypiaté v závratné, nedostupné pósy. Neboť k těm liniím blíží se také synthese vašeho života a vašich neklidných hodin . . . Vy tu nejste plněni podivem nebo hrůzou nad činy, jichž by vaše duše a vaše osoba nikdy nebyla schopna. Jste magicky a neodvratně lákáni k psychickým zrcadlům modře zašeřelým, tajemně v temnu složeným, před něž vaši pochybující a vrátkou duši staví dramatik moderní . . .

U dramata starého genru hlavní zájem byl v tom, reprodukovati v hautreliefu co nejvypuklejším vnější dějovou spleť, její nepokojnou a kombinační libovolnou rtuť. Nebylo zde jiného interessu než právě na těchto určitých dějových procesech. U moderního dramatika hlavní zájem soustřeďuje se, by vystižen byl vztah, v jakém ocitá se vášeň, již autor spodobuje, k určité sféře společenské, k jejím vitálním zájmům,

k celému komplexu záhad a pochybností, jež nazýváme kollektivně životem. Drama staré bylo výběrové, berouc jedince sama pro sebe, jako střed každé akce, a znalo reka, před nímž vše ostatní ustupovalo do pozadí. Drama moderní neznajíc této jedinečnosti a akcentujíc závislost jevů životních, abych užil terminu Taineova, z nichž hledí vykonstruovati ideovou synthesi, je souborné. Shrnuje do sebe celý život ve veškeré jeho rozlité a nepokojné šíři. Nebéře žádného zjevu sama pro sebe. Ke každému hledí najíti vztahy. Vtěluje jej v pevně sepiatý celek života, v jeho podmíněnou a příčinnou fluktuaci, v zákonný jeho rytmus . . . Starý dramatik byl objektivním spodobovatelem dějových procesův. Jeho práce obmezovala se jen na studenou kombinaci zápletek a náhod, jimiž by co nejmohutněji překvapil posluchačstvo, na chladnou, nedojatou a vypočítanou předem dějovou gymnastiku. Moderní dramatik snaží se svou prací především projádřiti sebe sama, svůj vztah k životu a společnosti Zpovídá se sám ze svých citův a vášní a hledí se ptáti svého boha a svého osudu, neklame-li ho nitro Přibližuje se, jako každým jiným dílem uměleckým, abych mluvil slovy Novalisovými, k bohyni saidské a pozdvihuje její závoj, aby spatřil, div divů, posléze — sebe sama . . .

Moderní drama je stejně jako moderní lyrika a román zpovědí duše. Všechny po-



chybnosti svého nitra obnažuje tu básník, hledaje pro ně léku. Staré drama bylo bojištěm dvou protivných, srážejících se vypiatých vůlí. Moderní drama je bojištěm srážejících se nových názorů na svět a nových pohledů v život, s názory starými, zděděnými. Nové poznání bojuje tu se zakořeněnou tradicí, nový názor na svět se starým svědomím. O hluboké procesy morální a ethické běží v dramatě moderním. Staré drama nemělo zraku pro tvary a procesy vlastního nitra. Bylo celé upoutáno vnější barvou a pohyblivými a oživenými nuancemi. Vzpomeňme na př. na Svatební noc G. Wieda. Tak málo se přihodilo. Mladý vdovec zapomene na svou zemřelou choť, jíž přísahal věrnost. Po dvou letech žení se znova. To je vše, co je motivem k prudké duševní bouři v nitru matky jeho první ženy, pokládající se za strážkyni slibu a jeho nedotknutelné čistoty. Psychické vlny dramata zdvihají se nezvykle nepokojně. Bijí svůj zápas o černé, mlčelivé břehy zmračeného pobřeží tím zoufaleji a vytrvaleji, čím je zamlklejší a jakoby zalehlejší... Zprvu cítíte a tušíte ono zlověstné mrtvo ležící na střechách města před blížící se bouří. Proto vás tak svírá, že záhy má býti bouřlivě hlasité, poněvadž není ničím jiným, než mocným spícím hlomozem, jak praví básník. Z olověného dusna pojednou rozsvěcuje se zlověstný, hluboce rudý zákmit, krátce a přeletně. Dusené, trhané slovo projevuje úmysl zrodivší se v duši zoufalé ženy.

A pak jsou zase temné, hluboké stíny. Nevíte, zda jste se nemýlili. Nasloucháte do temna dále. Ale k sluchu vám jdou zase hluchá a prázdná slova, než zazní opět nějaké slovo významnější, jež vám znova připomene, že v duši stařenině odehrává se bolestný zápas. To je citový a náladový rytmus Svatební noci. Vmysleme si teď Svatební noc v stylisaci, jakou by jí byl dal dramatik starého genru. Ten by byl hlavní zájem soustředil na osobu staré ženy. Byl by z ní učinil »rekyni« a jí dal pósy a situace sochařské plastiky, ztrnulosti a studenosti majestátní postavy z kamene tesané. Korrektně by byla oddeklamovala svou úlohu a na konec, pod kladivem osudu, klesla zdrcena ve své trosky. Tak by byl náš sujet zpracoval básník klassického dramata. Romantik byl by pohyblivější a rozháranější. Hřmotně, s přívalem pathetických frasí, byl by líčil vášně a spory v duši »rekyně«. A když by byl co nejreliefněji z šedivosti všech ostatních jevů nechal vystoupiti její medusovité tváři vnitřními boji ztrhané, byl by jí nechal, aby se »rozhodla«. V ní samé byla by vzplála pojednou vůle, která by se byla ztělesnila v »čin«. A čin by byl popsán se vší zavilou brutalitou, jíž péro dramatikovo vůbec bylo by schopno. Náš zájem, po celou tu dobu, byl by upřen jen k staré ženě potácející se, hned ve výjimečné charakteristické a ostře nezapomenutelné póse, hned v příšerné stínovitosti fantasmagorie po scéně.



Ale jaké je naproti tomu zpracování Wiedovo! Jaké tu jsou zásadní rozdíly od dramata starého genru, jak hluboké tu jsou intuice a introspekce psychologické, proniknutí nitra, citu a duše, motivace každého gesta a výkřiku v nejzákladnějším spodu psychy! Jaká tu magie slova troušeného úryvkovitě a necele přítmím dramata na způsob osamělých balvanů pokrývajících zamlklé ponurovitosti hnědých plání na Severu ... Ve Svatební noci neleží hlavní zájem na osobách. Jest konečně úplně lhostejno, je-li to stará žena, či kdo jiný, jenž v dramatě vystupuje. Nedovídáme se také mnohého o představitelce ideje hry. Jen tak matně naznačeny její poměry. V mimovolných narážkách dovídáme se bližších podrobností, z nichž si konstruujeme celou kostnatou, z vášnivých, mstivých žárů setkanou osobu. Mohl by to býti také stařec, a nehnulo by se základem hry, nebo kdokoliv jiný. Zde není ani stařena, ani její vnučka středem komposice. Zde jsou vlastním rekem — pochybnosti autorovy duše, jeho rozpory a boje, jimiž se ptá po celé záhadě faktův a jevů, z nichž typickými formami psychickými složil své drama. Zkoumá oprávněnost vášně, ženoucí slepě vůli k takovým a ne jiným důsledkům, všechno nejasné, spletité a příšerně zastíněné v nitru, kde se to vlní pod tajemnými vlivy. V jich okruh chce autor vniknouti, jako za náhlého bleskového rozsvícení vniká zrak do černé noci ... Zde je hlavní zájem hry a nikde

jinde. Viděli-li jste na př. u Shakespearea vraždy v Macbethu, zdají se vám tak celkem politování hodnými affairami. Díváte se na ně jako na ojedinělé případy. Nejvýše čekáte, jak budou na osobě jich se dopouštějící potrestány. To vycítil již Hegel ve své Aesthetice. Vytýká u Shakespearea, že jeho charaktery nejsou vnitřně oprávněny, ale že jich činy nesou na sobě pečeť formální nutnosti jich individuality. »Dávají se,« praví, »k svému činu sváděti vnějšími okolnostmi nebo vrhají se do něho slepě a silou své vůle v něm obstávají, byť si nyní třebas, co konají, z nutnosti prováděly, by se proti jiným upevnily, nebo poněvadž již jednou tam se dostaly, kde jsou.« Tím se stává, že nejste v nitru více rozechvěni, než že si uvědomujete brutální čin, ať už povstal z »vnějších okolností«, ať ze »slepé vůle« pachatelovy. Jich interess pro vás obmezuje se leda na to, že dle těchto kategorií čin sám odlišujete. Jinak u Svatební noci. Zde zájem na brutálním činu je vyšší, lidštější, všeobecnější, dík nejen citově nazdvižené bezprostřednosti, s jakou celý příběh traktován, ale hlavně se stanoviska ideového, s jakým vás, v samých kořenech vaší psychy, celá fabule chytí. Zde nejedná se o specielní případ, politování hodnou náhodu. Zde, cítíte, jsou bolestnější vztahy navázány mezi činem a — vaším vlastním nitrem... Vy sami cítíte se částí dramata, jež se odehrává na jevišti. To není



nic výjimečného — praví vám autor. Zde je závislost, nutná a osudná, mezi činem a životem. Jistý tlak působil, jenž realisoval brutální čin. Ale ten tlak není výhradním majetkem osoby, již jsem na jevišti spodobil. Je majetkem také vaší duše. Může se ze své zadřímlosti probuditi také ve vaší duši, by tam způsobil spousty mravní a citové. U dramata Shakespeareova divák cítí rozdílnost od osoby brutálních vražd se dopouštějící, jsa tu stavěn před případ výjimečný. U dramata Wiedova cítí se divák pojednou postaven před čin, kde osoby nehynou z příčin vnějších, jednoduše proto, že někdo zdvihl proti nim zbraň, ale kde hynou vnitřně ze svého svědomí, příčinami, jimiž kdokoliv z nás kdykoliv může zahynouti. U dramata Wiedova cítí se divák pojednou ztotožněn s osobami na jevišti vystupujícími. To působí u něho zdrcujícím dojmem, s nímž, za suggestivnosti úplně na duši divákovu dolehlé, odchází od dusných a přetížených scén. U moderního dramata zájem ryze vnější, ze situací kuriosních a hazardních, sveden je k zájmu ryze vnitřnímu. Všechny vnější a náhodné konstellace, dějové kombinace a procesy, na nichž spočíval hlavní akcent u dramata starého, zde odpadly. Nahraženy jsou zájmy ryze a všeobecně lidskými, interessem odhaliti vzájemnosti záhadných procesů duše a citu, vynětím ryze lidského a typického jádra z celé zdrhlé a zmatené směsi, jež se nazývá ži-

votem. Pokoušejí se obnažiti duši a vyzkoumati zákony všech tlakův a vlivů neurčitě vzněcujících, pod něž duše je postavena. Zájem o jednotlivce, jejž akcentovalo drama starého genru, zmizel u nového dramata úplně. Moderní drama nepojímá již reka jako osamocenou jednotku, z celku vyňatou a vystavěnou jako výjimku na odiv. Moderní dramatik věren je Goetheovskému:

Hier sitz' ich, forme Menschen
Nach meinem Bilde,
Ein Geschlecht, das mir gleich sei,
Zu leiden, zu weinen,
Zu geniessen und zu freuen sich . . .

Vyjímá z průměrného života ideový, intellektuální a symbolický smysl světa. Neshledává individua sama o sobě, odříznutého od celé ostatní zapiatosti jevů, hodným pozornosti. Studuje předivo jeho citů, jeho procesy psychické a vitální a zároveň vztahy k životu všech. Pojímá jednotlivce jako částku vyššího organismu, jenž jediné má zájem. Tím, na rozdíl od umění starého, jež bylo individualistní, výběrové, abstraktně charakterové, nové umění stalo se společenským, kollektivním, sociálním. Jedna část dramatiků — myslím zde předem Hauptmannovy Tkalce a Špatné pastýře Mirbeauovy — došla zcela důsledně až k chaoticky přeplněným, v massách rozvlněným útvarům dramatickým. V nich »rekem« není jednotlivec — ale celý kollektivní útvar, mnohohlavý dav, ve své



sražené kompaktnosti, zájem celé kasty, sféry společenské.

U dramata starého genru měl zájem svět hmotný, svět barev a tvarů, dobrodružná a přeměnná hra dějových detailů, bez smyslu i sebe menší psychické determinace. Drama staré bylo bezideově rozpředenou, násilnou a barokní dekorací. U dramata nového divák učí se poznávati vztahy mezi činem a duší, vystihovati psychický smysl, podmíněný proud percipující duše. Zde má zájem pouze svět vnitřní, svět psychických stínův a záchvějův... U dramata starého osoby si nebyly ničím vnitřně a psychologicky. U dramata nového čin není libovolným effektem scénickým. Jest výsledkem citu, převodem z něho, jest jím fixován. Staré drama bylo plodem kombinace, reflexe a reprodukce. Nové drama je v umění živlem tvůrčím. Nedrží, jak praví Shakespeare, životu zrcadla, ale samo život tvoří a množí. Je věrno Aristotelově větě o umění, jež není pouhým obrazem skutečnosti, ale »očištěným obrazem jejím«... t. j. něčím typičtějším a plnějším, než je skutečnost sama a život sám. Osoby starého dramata byly osoby aktivní. Nebyly poutány svazky sociálními. Buď byly nad nimi, nebo se z nich násilně vyprostily. Osoby nového dramata, vzaty z běžného života, poutány jsou sociálními okovy. Nejsou osobami činu, jenž jest u nich stlačen

na nejmenší míru. Jsou osobami citu, jemuž dáno tím větší pole, čím méně život osoby se může projeviti aktivně, vůlí realisovanou v čin. Tyto všechny okolnosti musí si moderní divák uvědomiti, chce-li porozuměti dramatům, jež tak bezohledně jdou proti vší tradici a šabloně, by se přiblížila vnitřní pravdě duše a našla její fluktuace a rytmy hluboce pod hladinou vnějšku rozzpívané a rozhovořené. A ještě jiné okolnosti musí míti moderní divák na zřeteli. S ideové stránky staré drama bylo úplně bez zájmu. Moderní drama naproti tomu učinilo si úlohou konstruovati a vysledovati závislost jevů životních. Staré drama obmezilo se na kombinace dějových zápletek. U nového dramata běží o nový hluboký názor světový. Moderním dramatem skládá dramatik zpověď své duše. Účtuje se svým životem. Vyrovnává své pochybnosti. Smiřuje ideově své bolesti a rozpory. Nervosně rozladěné, nepokojné, chvějivé struny ztišuje v nápěvy plné psychické rytmisace. Proto je také moderní drama daleko suggestivnější pro duši, že je vnitřní, než drama staré, jež chtělo jen ukojovati fantasii a zvědavost, ničeho nedbajíc tak málo, jako citu a duše. Moderní drama nestaví nás před obrazy výjimečných činů, jako drama staré, ale před případy, u nichž cítíme, že se projednává věc naše. Dává nám vyciťovati osudně vážnou a slavnou vzájemnost, jež je mezi světem a naší duší.

Týž autor vydal:

RENAISSANČNÍ TOUHY V UMĚNÍ

Kritické studie. (K renaissanci kritiky — Goethe — Heinrich Heine — Friedrich Nietzsche — Arnold Boecklin — Stéphane Mallarmé — Villiers de l'Isle-Adam — Joséphin Péladan — Maurice Maeterlinck — Louis Adolphe Edouard Dubus — Auguste Rodin — John Ruskin — Oscar Wilde — Karel Sabina — Jan Neruda — Julius Zeyer.)

Symposion XVII. Nakladatel: H. Kosterka, Vinohrady, Vávrova ul. 17 n. Cena 2 K.

Tiskové omyly v Renaissančních touhách v umění:

Str. 40, ř. 5. shora: hodin a *fascinující hladiny* benátských zrcadel.
Str. 76, ř. 6. zdola: trvale *spiato.*
Str. 93, ř. 3. zdola *odpuzující.*

